

تصدر عن دار ميريت للنشر

كتاب أدبي غير دوري | العدد 42 | يونيو 2022

قراءات في رواية "بحجم حبة عنب" لـ«منى الشيمي»

٧٠ عامًا على يوليو.. انتهى العدل الاجتماعي وبقي الصوت الأوحد!

الأستاذ هيكل.. وقراءة في مقال "خطاب للرئيس"

التنوير طريقة تفكير مصدرها الإيمان بالإنسان

في مديح محمود قرني.. شاعر الروايات الناقصة

المدير العام: **محمد هاشم**

رئيس التحرير : **سمير درويش**

نائب رئيس التحرير : **عادل سميح**

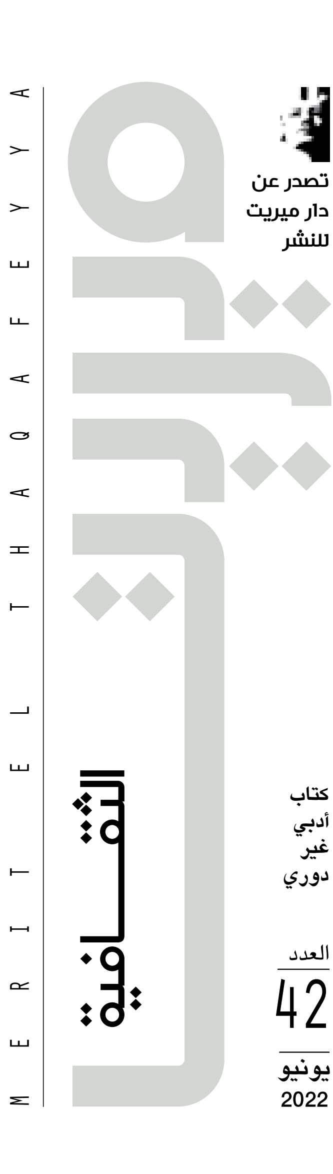
مدير التحرير : **سارة الإسكافي**

التنفيذ الفني : **إسلام يونس**

الماكيت الرئيسي والتصميم
إهداء من
أحمد اللبَّاد

أسسها سمير درويش
وصدر العدد الأول فى يناير 2019

المراسلات : **دار ميريت للنشر** ، 32 شارع صبري أبو علم ، القاهرة ، مصر
email: miritmag@gmail.com



تصدر عن
دار ميريت
للنشر

كتاب
أدبي
غير
دوري

العدد
42
يونيو
2022

قواعد النشر في «ميريت الثقافية» :

تنحاز «**ميريت الثقافية**» للكتابة الإبداعية والثقافية الجادة، التي تعبر عن فكر ورسالة التنوير، ويسعدها أن تقبل المساهمات الأدبية والثقافية وفق المتطلبات الآتية :

- أن تكون المادة المرسلة مخصصة حصريًا لـ «**ميريت الثقافية**»، ولم يسبق نشرها بأي وسيلة نشر أخرى.
- ترسل المادة مكتوبة ومصححة على برنامج «وورد» Word، ولا تُقبل الأوراق المطبوعة، أو الملفات بصيغ أخرى (مثل PDF).
- المجلة غير ملزمة بتقديم تفسير عن عدم النشر، وميعاد النشر يخضع لأولويات المجلة وأسبقية إرسال المواد.
- ترتيب المقالات وأسماء الكُتّاب يخضع لاعتبارات فنية خالصة، وليس له علاقة على الإطلاق بأهمية المبدعين، والمجلة تعتز بكل كُتّابها وقرائها.



المحتـــوى

افتتاحية

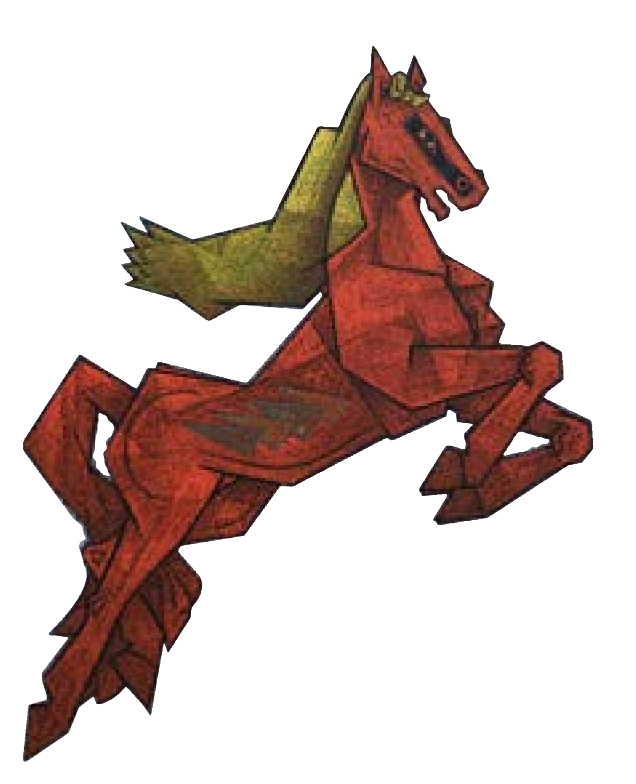
إبداع ومبدعون

رؤى نقدية :

شعر :

قصة:

نون النسوة : (قراءات في رواية "بحجم حبة عنب" لـ"منى الشيمي")



ـــتويات

تجديد الخطاب

حول العالم

الملف الثقافي : (محمود قرني.. شاعر الروايات الناقصة)

ثقافات وفنون :





لوحة الغلاف والرسوم الداخلية المصاحبة لمواد باب «إبداع ومبدعون» **للفنان الهندي دينكار جادهاف** (1973– ...)



الرسوم المصاحبة لمواد باب «نون النسوة» **للفنانة التونسية هندة بوحامد** (1983– ...)



الصور الفوتوغرافية في بدايات الأبواب، وفي ظهر الغلاف **للفوتوغرافي المصري سمير درويش** (1960– ...)

افتتاحية



سمير درويش
رئيس التحرير

بعد ٧٠ عامًا على حركة يوليو..

انتهى العدل الاجتماعي وبقي الصوت الأوحد!

أخطر ما فعله نظام حركة يوليو ١٩٥٢ الذي لا يزال مستمرًا حتى اللحظة، هو تديين المجتمع المصري! فقبل انتصارها وتمكينها كان المجتمع ذاهبًا إلى مزيد من الليبرالية الفكرية، ومناقشة التراث الديني –الإسلامي خاصة- مناقشة واسعة وعقلانية حرَّة، بالإضافة إلى الاتجاه نحو تحرير المرأة وإدماجها في المجتمع بخروجها للتعليم والعمل، والمشاركة في الحياة السياسية والحزبية، وحصولها على حق الانتخاب والترشح.

بعد عدة أسابيع سيكون مرَّ سبعون عامًا بالتمام على نجاح (حركة الضباط الأحرار) في يوليو 1952. هذا اليوم مفصلي في تاريخ مصر والمنطقة العربية لأسباب كثيرة، منها: أنها أنهت التجربة الليبرالية التي بدأت قبيل ثورة 1919، وكانت تتويجًا لنضال المصريين من أجل إصدار دستورهم ليكون مرجعًا لنظام الحكم، ولحقوق المواطنين وواجباتهم، بعد أن فشل مشروع عام 1879 بسبب ملابسات عزل الخديوي إسماعيل، وفشل اللائحة الأساسية التي صدرت عام 1882 التي ألغتها سلطات الاحتلال الإنجليزي.. وقد انعقد بموجبه أول برلمان مصري في 15 مارس 1924.

أيضًا وضع نجاح حركة يوليو نهاية للتطور الحزبي الذي بدأ عام 1879 حينما كوَّن مصطفى كامل والعرابيون «الحزب الوطني»، الذي انتهى عمليًّا باحتلال الإنجليز لمصر، لكن المؤرخين الذين يعتبرونه جبهة أكثر منه حزبًا، يرون أن عام 1907 كان محطة مهمة في تاريخ نشأة الأحزاب المصرية لأن خمسة أحزاب تكونت خلاله: الحزب الوطنى الحر أو «حزب الأحرار»، الحزب الجمهوري المصري، حزب الأمة الذي رأسه المفكر أحمد لطفي السيد وكان معبرًا عن الصفوة وكبار الملاك، حزب الإصلاح على المبادئ الدستورية برئاسة الشيخ علي يوسف صاحب جريدة المؤيد، والحزب الوطني برئاسة مصطفى كامل.

بعد هذا توالى تشكيل الأحزاب تبعًا للحراك السياسي وتطوراته واحتياجاته، فقد نشأ حزب الوفد عام 1918 بعد التفويض الشعبي لسعد زغلول ورفاقه بعرض قضية استقلال مصر على مؤتمر الصلح في باريس، ثم توالى تكوين الأحزاب التي انشقت عنه مثل الأحرار الدستوريين (1922)، والحزب السعدي (1937)، وحزب الكتلة الوفدية (1942). كما تكونت مجموعة الأحزاب الاشتراكية: مصر

الفتاة (1933)، حزب العمال الاشتراكى الشيوعي، والحزب الشيوعي المصري (1922)، حزب الفلاح المصري، والحركة الديمقراطية (1947). وهناك أيضًا أحزاب تابعة للسراي، وأحزاب نسائية، وأخرى دينية مثل الإخوان المسلمين، وحزب الله، وحزب الإخاء، وحزب الإصلاح الإسلامي.
قامت حركة يوليو بعد نجاحها بتعطيل الدستور وإلغاء الأحزاب، ووصم السياسيين وقتها بالخيانة والتبعية للملك وللاحتلال الإنجليزي.. في البداية استثنت جماعة الإخوان المسلمين، لكن سرعان ما دخلت في صراع معها شهد عنفًا في بعض مراحله، ونتج عنه أمران: الأول سجن واعتقال معظم قادة الجماعة مما ساهم في تقويتها -على المدى البعيد- وصعودها لتكون رقمًا في السجال السياسي المصري والعربي، والثاني انتهاج الحركة مسارًا دينيًّا بديلًا، اعتمد على تعظيم دور الأزهر، والتوسع في إنشاء المدارس والمعاهد الإسلامية.
ما يهمنا هنا أن حركة يوليو أخذت مصر إلى شكل نظم الحكم الاشتراكية التي تزعمها الاتحاد السوفييتي في هذا الوقت، وهي تقوم على تحديد سقف الملكيات الخاصة، مع ما يلزم من مصادرة الممتلكات الزائدة، كذلك مصادرة وتمصير الشركات الأجنبية العاملة في مصر، والتي اعتقد قادة الحركة أنها تعمل ضد استقلال القرار الوطني وعلى إضعاف الاقتصاد، مع إصدار قوانين اشتراكية تضمن تضييق الفوارق بين الطبقات الاجتماعية، مثل تحديد حد أدنى وأعلى للأجور، وتحديد ساعات العمل، وتمثيل العمال في مجالس إدارات الشركات، مع تمثيلهم مع الفلاحين بنسبة 50٪ في البرلمان، والتوسع في إنشاء قاعدة صناعية ثقيلة، مثل مصانع الحديد والصلب والألمونيوم والفوسفات والأسمنت.. إلخ، وشركات القطاع العام: شركة بيع المصنوعات وعمر أفندي وغيرهما، وقد ساعد الحركة على النجاح مساندة الاتحاد السوفييتي سياسيًّا واقتصاديًّا، خاصة في معركة بناء السد العالي في أسوان الذي أنتج الكهرباء وحافظ على انتظام الزراعة بتوفير مياه الري طوال العام، وأيضًا في معركة تأميم شركة قناة السويس وإدارتها بأيدي المصريين، وكانت -ولا تزال- من أهم شرايين التجارة الدولية.
حركة يوليو 1952 -إذن- لم تكن مجرد حدث في التاريخ المصري المعاصر، لأنها أخذت مصر من الاتجاه نحو الغرب بكل قناعاته وفلسفاته الليبرالية التي تؤمن بالديمقراطية وحقوق الإنسان والتداول السلمي للسلطة، إلى طريق الحزب الواحد والرأي الواحد، والزعيم الملهم، الوطني الأول، الذي يعرف ما لا يعرفه غيره، والذي يجب أن يستمر في موقعه طالما كان قادرًا على العطاء، وهو قادر دائمًا حتى لو تدهورت صحته -نموذج بوتفليقة-، وبذلك يصبح أعلى من الدستور والقانون، تلك التي تتغير ببساطة استجابة لـ»إرادة الشعب«، الشعب المؤدلج الغائب الذي لا يجب أن «يسمع إلا ما يقوله القائد».
الذي يتابع حركة السلطة في مصر منذ يوليو 1952 حتى الآن، سيدرك أن المبررات التي كرست لـ»واحدية« عبد الناصر وزعامته المطلقة -حتى أنه بقي بعد هزيمة يونيو 1967 الثقيلة، بدافع وابل الدعاية الناصرية التي حمَّلت الكارثة للجميع ما عداه، لأنه لا يخطئ!- المبررات التي تتمثل في العدل الاجتماعي وتضييق الفوارق بين الطبقات والانحياز للفقراء من العمال والفلاحين.. إلخ قد زالت كلها بانحياز السادات ومن أتوا بعده للطفيلين ورجال المال المتصلين بالمصالح الأجنبية والتوكيلات، لكن فكرة الزعيم الأوحد الذي لا بديل له ظلت كما هي لم تتبدل، وكذلك الفكرة التي أوجدها نظام عبد الناصر وحركته بتقسيم المصريين إلى قسمين: الشعب وأعداء الشعب من العملاء والخونة (راجع أغنية صورة التي كتبها صلاح جاهين: الصورة مافيهاش الخاين والهامل واجبه ونعسان، مافيهاش إلا الثوري الكامل..)، أو الشعب والشرذمة الضالة، أو الشعب وأهل الشر، كل هذه الأوصاف تطلق على المعارضين للرؤية الواحدة التي يتبناها الرجل الأوحد، وجوقته

التي تصدِّر للناس ليل نهار أنه فلتة زمانه! هذه الحالة تتم في حراسة جهاز أمني قوي يقمع أي تحرك في مهده، ولا يستهين بأي رأي مخالف حتى لو كان تدوينة على موقع التواصل الاجتماعي فيس بوك، وفي ظل أحكام قضائية تصدر بحق المعارضين وفق قائمة من التهم المحفوظة التي تبدأ بمحاولة الانقلاب وزعزعة نظام الحكم، ولا تنتهي بتعكير صفو المجتمع وإشاعة روح الاكتئاب! وبمساعدة جهاز إعلامي يتحسس ميكروفوناته كلما استمع إلى صوت مخالف، إعلام جوبلز الذي يقذف قناعات الاتجاه المسيطر في عقول الناس ويؤكد عليها باستمرار دون ملل ولا كلل، ومن ناحية أخرى يقلِّب الرأي العام ضد كل من يخالف صوته، حتى لو لفَّق أو حرَّف الكلام عن معانيه.

لكن أخطر ما فعله نظام حركة يوليو 1952 الذي لا يزال مستمرًّا حتى اللحظة، هو تديين المجتمع المصري! فقبل انتصارها وتمكينها كان المجتمع ذاهبًا إلى مزيد من الليبرالية الفكرية، ومناقشة التراث الديني -الإسلامي خاصة- مناقشة واسعة وعقلانية حرَّة، بالإضافة إلى الاتجاه نحو تحرير المرأة وإدماجها في المجتمع بخروجها للتعليم والعمل، والمشاركة في الحياة السياسية والحزبية، وحصولها على حق الانتخاب والترشح.

ففي عام 1925 صدر كتاب الشيخ علي عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم»، وقد رافقته ضجة فقهية وثقافية وسياسية كبرى لأنه نفى وجود نظام «الخلافة» في الإسلام في الوقت الذي كان الملك فؤاد يهيئ نفسه ليكون خليفة للمسلمين بعد إلغاء الخلافة في تركيا.. وبعده بعام واحد، عام 1926، صدر كتاب «في الشعر الجاهلي» للدكتور طه حسين، وقد ذهب بعيدًا في مقدمته حين طالب بمناقشة الأمور الدينية بعيدًا عن قداستها، فليس ثمة مقدس أمام العقل والمنطق، وأعمل نظرية الشك الديكارتي في قراءته للشعر الجاهلي ليصل إلى نتيجة أنه تم انتحاله بعد الإسلام ونسبته لشعراء جاهليين، حتى يسند بعض تفسيرات القرآن، في حين رأى حسين أن القرآن هو الذي يفسر الشعر وليس العكس.

قبل ذلك بربع قرن كان قد صدر كتاب «تحرير المرأة» لقاسم أمين عام 1899، وتلاه كتابه «المرأة الجديدة» عام 1900.

وبعد كتاب طه حسين بأحد عشر عامًا كتب إسماعيل أدهم رسالته/ كتابه بعنوان «لماذا أنا ملحد؟" عام 1937، بعد أن قرأ رسالة الشاعر أحمد زكي أبو شادي بعنوان "عقيدة الألوهية". وأعلن أدهم في الكتاب أنه سعيد ومطمئن للإلحاد، ورد عليه محمد فريد وجدي بمقال "لماذا هو ملحد" في محاولة لتفنيد الأفكار المطروحة في الكتاب.

في هذا الجو الليبرالي الذي كانت تتناطح فيه الأفكار بحرية لا تتوفر لنا الآن، بعد أن ضيَّقت علينا حركة يوليو مجال الحريات، لم يتعرض طه حسين أو إسماعيل أدهم لأي أذى، وحتى الإجراءات التي اتخذت ضد علي عبد الرازق من سحب شهادته وفصله من وظيفته، قد زالت بعد ذهاب الملك فؤاد، فبعد أن تولى الشيخ مصطفى عبد الرازق مشيخة الأزهر سنة 1945 أعاده إلى زمرة العلماء، ثم عُيِّن وزيرًا للأوقاف بين ديسمبر 1948 ويوليو 1949 في وزارة إبراهيم عبد الهادي، كما شغل عضوية مجلس النواب، ومجلس الشيوخ، وعين عضوًا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة.

محاولات جمال عبد الناصر لإثبات أن حربه ضد جماعة الإخوان المسلمين ليست حربًا على الإسلام، كما صورها الإخوان دائمًا، جعلته يسعى لتديين المجتمع، سواء كان يدري أو لا يدري، فالنتيجة واحدة، وقد سار مَنْ جاء بعده في الطريق نفسها حتى اليوم، ليجد المصريون أنفسهم أسرى لاثنين: نظام الرأي الواحد والصوت الواحد الذي يرى أنه الوطني الأوحد وأن مخالفيه عملاء وأشرار من ناحية، ورؤية دينية متطرفة تدس أنفها فيما تعلم وفيما لا تعلم، والغريب أنهما -في معظم الحالات- يتحالفان ضد المجتمع والناس والتطور الطبيعي للحياة! ⭘



إبداع ومبدعون

رؤى نقدية

الشعر

القصة



أحمد الحاج
(العراق)

هيرا: الرمز الأسطوري للتاريخ

تبدأ الحبكة بولادة «هيرا»، في يوم قارس في إنجلترا التي تحكمها سلطة فاسدة تعمل بوصاية الكهنة، فكان أن عم الفساد كل مفاصل البلد وتدهورت أحوال الناس وانتشر الفقر والجهل حتى أن تم تعيين «جوشوا» وزيرًا للتربية والتعليم وهو لا يجيد القراءة، كما أنه قتل «بوسيدون» والد هيرا وأراد قتل «آرثر» صديق بوسيدون لكن الدكتور «كرانمر» أنقذه في اللحظة الحاسمة. وتصل ذروتها عندما يتم سجن توماس مور حبيب هيرا من قبل رجال جوشوا على خلفية وشاية لأحد المخبرين الذين زرعتهم سلطة الكهنة الفاسدة.

لعل قراءة لرواية «هيرا» لمؤلفها أحمد صالح عبوش والصادرة عن دار نون في محافظة نينوى[1] تحيلنا إلى عوالم إبداعية تم استنساخها من التاريخ الحديث في عصر التنوير، وظفت برمزية أسطورية من خلال الأحداث والشخصيات الواردة في النص، وقد وردت كل منهما بقصدية سيسوبولتيكية موازية تثير فينا مجموعة من التساؤلات، بل ربما تضعنا على المحك في طرح سؤال جوهري عن معنى الإبداع وغايته، يقول أفلاطون (427– 347 ق.م) في الجمهورية: «لأن أكون عبدًا لغيري أحرث الأرض بالفدان خير لي من أكون سلطانًا على كل الهالكين»[2].

وعندما نطلع على فساد السلطة وجشع مجلس الشيوخ وتحكم رجال الدين في مقدرات الشعب اليوناني نجد أن أفلاطون كان محقًّا في عبارته، كما أن تلك الفوضى في إدارة البلاد هي التي حركت الدوافع الفكرية في تأليفه للجمهورية، لذلك نجده قد حلم في الدولة المثالية وراح يرسم ملامحها ويشكل هيكليتها بطريقة عادلة ترضي الجميع، وقد قسَّم أفلاطون المدينة إلي ثلاث طبقات استوحاها من طبيعة النفس البشرية (الحكمة والغضب



أحمد صالح عبوش

والشهوة): الطبقة الأولى الذهبية وهي طبقة الحُكام الفلاسفة لرئاسة المدينة ويتميزون بالحكمة وتقابلها النفس الناطقة ومركزها العقل، والطبقة الفضية وهي طبقة الجنود لحماية المدينة ويتميزون بالشجاعة وتقابلها النفس الغاضبة ومركزها القلب، والطبقة النحاسية وهي طبقة الشعب وتقابلها النفس الشهوانية ومركزها البطن[3].

وقد وجدت آراء افلاطون صدًى لدى محمد أبو نصر الفارابي «(870– 950م) في كتابيه «آراء أهل المدينة الفاضلة» و»السياسة المدنية»، لذلك قسَّم الفارابي كتاب آراء أهل المدينة الفاضلة ومُضاداتِها إلى قسمين؛ القسم الأول الذي شغل ثلاثة أخماس الكتاب لخَّصَ فيه مبادِئَهُ الفلسفية التي يؤمن بها، وفي القسم الثاني اختتم به كتابه وشرح فيه شؤون المدينة وما ينبغي أن تكون عليه في مختلف فروع حياتها، بينما اشتمل القسم الفلسفي على خمس وعشرين فقرة منها: الموجود الأول وهو اللّه تعالى، وبيان طائفة من صفاته، وآراؤه هنا تتفق مع مبادئ الإسلام وتنم عن إيمان الفارابي وسلامة عقيدته، ولكن آراءه عن الموجودات ومراتبها وحالاتها وصلتها بالموجود الأول، وصلتها ببعضها البعض، متأثرة إلى حد كبير بالأفلاطونية الحديثة، والموجودات المادية ورتبها من الأعلى إلى الأدنى ترتيبًا تنازليًّا في ست مراتب[4].

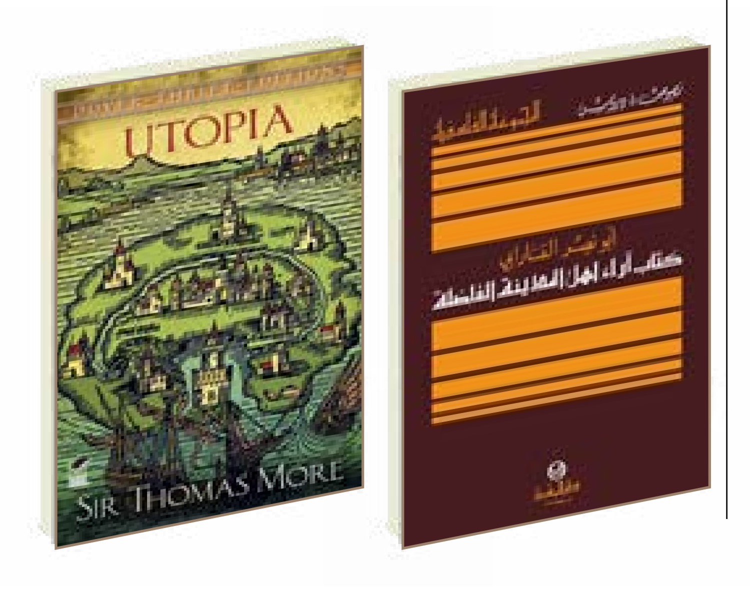
أما محتويات القسم الاجتماعي من الكتاب، فقد وضع فيه ما يصح تسميته تصميمًا لمدينته الفاضلة، وقد جاء تصميمه هذا شبيهًا في معظم نواحيه لتصميم أفلاطون لجمهوريته، مع بعض فروق يسيرة، تأثر فيها فيلسوفنا بمبادئ الدين الإسلامي على الأخص، وقد قسَّم المجتمعات الكاملة إلى ثلاث مراتب: أرقاها مرتبةً اجتماع العالم كله في دولة واحدة، وتحت سيطرة حكومة مستقلة، وأقلُّ منها كمالًا اجتماع أمة في جزء من المعمورة وتحت سيطرة حكومة مستقلة، وأقلُّها اجتماع أهل المدينة في جزء من الأمة تحت سلطة رئيس،


هيرا

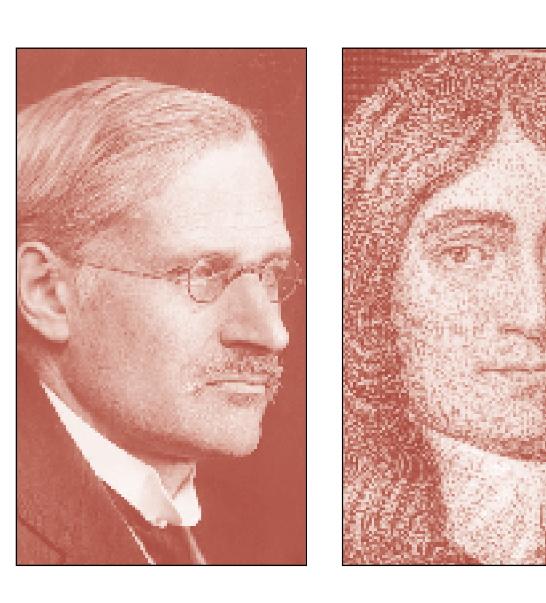
وكذلك المجتمعات الناقصة[5].
ثم أعقبهم الفيلسوف توماس مور (1478–1535م) في كتابه «يوتوبيا» (Utopia) والذي كان حلمًا من أحلام اليقظة جاءته بردة فعل كذلك لفساد السلطة في إنجلترا وتسلط رجال الدين ونهبهم لأموال الشعب مقابل صكوك الغفران، فكان أن حلم بعالم مثالي يسوده العدل والمحبة والرخاء، وجاراه في ذلك الفيلسوف فرانسز بيكون في كتابه «العالم الجديد» New Atlantis، وقد سارت رواية هيرا على نفس المسار مع اختلاف الفضاء السردي بينها وبين الأمثلة السابقة مع تقارب كبير في الدوافع.
يقول د.سالم الغزولة عن رواية هيرا: «هيرا صوت الإنسان الحق.. ذلك الإنسان الذي يسعى جاهدًا بكل ما أوتي من قوة إلى تغيير الواقع المظلم».
والرواية قيد البحث جاءت على غير نمط الروايات التي زامنتها، فهي تندرج ضمن روايات الخيال العلمي Science Fiction، فهي تستند على عودة الزمن إلى الماضي عبر نبوءة تتحقق في شخصية البطلة «هيرا» يحيى فيها الأموات، وتلد أرتميس هيرا ثانية فتقلب حالة البلاد من البؤس والشقاء إلى التقدم والازدهار، ويتم اندماج هيرا الكبيرة مع هيرا الصغيرة لتعود شخصية واحدة تسعى إلى تحقيق السعادة ونشر الخير في اليوتوبيا الجديدة، ولكن في ليلة وضحاها يتحول سراق ومجرمو الأمس إلى صالحين، وهنا نجد أن الراوي قد عقد صفقة مع اللصوص والقتلة والفاسدين بعد أن منحهم مكانة مرموقة في المدينة الفاضلة، ولم ينالوا جزاءهم العادل على الجرائم التي ارتكبها بحق الشعب في المدينة البائسة.

الثيمة والرؤية

الثيمة Theme هي فكرة القصة ومغزاها، وثيمة العمل السردي هو النظرة للحياة وكيفية تصرف الناس، وفي القصة فإن الثيمة ليست المقصود بها الإرشاد أو الوعظ، كما أنها لا تقدم بشكل مباشر بل يتم استخلاصها من مكونات العمل السردي؛ الشخصيات والحدث والفضاء الروائي، وبكلمة أخرى على المتلقي استخلاص الثيمة بنفسه، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن الثيمة والحبكة والبناء لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فكل واحد منهما يساعد على فهم الآخر، كما أن الثيمة تحدد من القصة ولكنها لا توضح القصة بشكل تام[6].
تنقسم ثيمة الرواية إلى قسمين؛ الأولى ثيمة الحزن جرَّاء المدينة البائسة التي تحكم فيها سلطة الكهنة الظالمة، وهي تتحكم بمصائر الناس وتنصب الفاسدين لإدارة شؤون الدولة، والثانية ثيمة السعادة جرَّاء المدينة الفاضلة بعد تحقق نبوءة البطلة وتغيير الواقع من البؤس والشقاء إلى قمة الفرح والرخاء.
بينما تشير الرؤية في معناها الدلالي إلى وجهة نظر الراوي محملة في النص السردي، وحسب ما تقول الموسوعة البريطانية: «دائمًا هناك شخص ما يقف بين القارئ وحدث القصة، ويخبرنا هذا الشخص بالقصة من وجهة نظره، وتشكل زاوية الرؤية التي يتم عرضها من خلال النص السردي، وتقع من الأهمية بمكان للمتلقي. وتقسم زاوية الرؤية إلى أربعة أنواع[7]:
– الرؤية الموضوعية: يخبرنا الكاتب بالقصة دون ذكر أشياء أكثر مما يمكن استخلاصها من الحدث والحوار في القصة، بحيث يبقى الراوي بصفة مراقب غير متحيز لجهة، ولا يفصح عن أي فكرة



أو شعور تراود شخصياته في القصة.
- رؤية الشخص الثالث: وهنا لا يشارك الراوي في الحدث القصصي كشخصية من شخصيات القصة، ولكنه يطلعنا على مشاعر الشخصيات وأحاسيسها بكل دقة عبر صوت خارجي.
- الرؤية الذاتية: في الرؤية الذاتية يكون الراوي مشاركًا في الحدث القصصي، لذلك عندما نقرأ قصة تحمل الرؤية الذاتية للراوي فإنا بحاجة الى أن ندرك ما يخبرنا به الراوي ليس عين الحقيقة، وعلينا أن نضع بالحسبان فيما إذا كان ما يخبرنا به جديرًا بالثقة أم لا.
- الرؤية الشاملة والرؤية المحدودة: في الرؤية الشاملة يعد الراوي عالمًا بكل متعلقات الشخصيات في النص السردي، ويوصف على أنه الراوي العليم، بينما في الرؤية المحدودة، فإن معلوماته تقتصر على شخصية واحدة، وسواء كانت رئيسية أم ثانوية، لها وجهة نظر محدودة داخل النص السردي[8].
وفي رواية هيرا نجد أن الرؤية تعتمد سرد الأحداث من قبل الشخص الثالث، وهي تعد رؤية موضوعية وإن كانت تبنى على رؤية الراوي الذاتية، فهو يتبنى فكرة نبذ الجهل لأنه سبب الظلم والفقر والمرض، بينما العلم يشكل أساس الحياة وقوام العدالة وعمود الازدهار: «إن الجهل يقضي على الثورة قبل أن يقضي عليها أي شيء آخر، فالعلم أساس كل شيء وركنه الحصين، إنه الصراع الأزلي بين الجهل والعلم، النور والظلمات، وما نحن إلَّا ما تصنعه فينا الإرادات الناتجة عن هذا وذاك». (الرواية: 38)
ومن الملاحظ أن هذه الفكرة تتبنى المنهج العلماني البحث: «جوهر الشيء ومنبعه مكمن التغيير، ومفتاح الشر فيه والخير». (الرواية: 199)



جون ملتون — جورج تريفيليان — توماس مور

الفضاء السردي

يتناول الفضاء السردي على كل من المكان الذي تدور فيه الأحداث والفترة الزمنية والحالة الاجتماعية للشخصيات في الرواية، وقد اتخذت رواية هيرا من إنجلترا في العصر الفيكتوري فضاءً سرديًّا لتدور فيه أحداث الرواية وما صاحب هذه الفترة من فساد في السلطة في بدايتها، ويغطي العصر الفيكتوري فترة حكم الملكة فيكتوريا للمملكة المتحدة لبريطانيا وأيرلندا، منذ توليها العرش في 20 يونيو 1837 –بعد وفاة عمها ويليام الرابع– حتى وفاتها في 22 يناير 1901، إذ خلفها بعد ذلك ابنها الأكبر إدوارد السابع، استمر حكمها لـ63 عامًا وسبعة أشهر، كان مصطلح «فيكتوري» Victorian قيد الاستخدام المعاصر لوصف تلك الحقبة[19]، فُهم هذا العصر أيضًا بمعنى أكثر شمولًا على أنه فترة امتلكت وعيًا وخصائص مميزة عن الفترات القريبة منها، وفي هذه الحالة تؤرِّخ أحيانًا على أنها تبدأ قبل تولي فيكتوريا العرش عادةً من تمرير أو مناقشة (خلال ثلاثينيات القرن التاسع عشر) قانون الإصلاح 1832م الذي أدخل تغييرًا

واسع النطاق على النظام الانتخابي في إنجلترا وويلز، وقد خلقت التعريفات التي تدل على وعي أو سياسة مميزة للعصر شكوكًا أيضًا حول أهلية التسمية بالفيكتورية، على الرغم من وجود دفاعاتٍ عنها أيضًا[10].

ويصرُّ المؤرخ مايكل سدلاير على أن «العصر الفيكتوري، في الحقيقة، ثلاث فترات وليس فترة واحدة[11]، فقد ميَّز بين الفيكتورية الباكرة، الفترة غير المستقرة سياسيًّا واجتماعيًّا منذ عام 1837 حتى عام 1850[12]،[13]، وبين الفيكتورية الوسطى –ذروة العصر الفيكتوري– منذ عام 1851 حتى عام 1879، ورأى أن هذه الفترة اتسمت بمزيج مميز من الازدهار والترحاب المحلي والرضى عن النفس[14]، ما سماه جورج تريفيليان فترة «السياسة الهادئة والازدهار المدوي»[15]، والفيكتورية المتأخرة منذ عام 1880م فصاعدًا مع موجتي الجمالية والنزعة الإمبراطورية الجديدتين الخاصتين بها.


أفلاطون

الحبكة

تبدأ حبكة الرواية بحدث ولادة «هيرا»، بطلة الرواية في يوم قارس في إنجلترا التي تحكمها سلطة فاسدة تعمل بوصاية الكهنة، فكان أن عم الفساد كل مفاصل البلد وتدهورت أحوال الناس وانتشر الفقر والجهل حتى أن تم تعيين شخصية «جوشوا» الشرير وزيرًا للتربية والتعليم وهو لا يجيد القراءة، كما أنه قتل «بوسيدون» والد هيرا وأراد قتل «آرثر» صديق بوسيدون لكن الدكتور «كرانمر» قد أنقذه في اللحظة الحاسمة.

وتصل الحبكة إلى ذروتها عندما يتم سجن توماس مور حبيب هيرا من قبل رجال جوشوا على خلفية وشاية لأحد المخبرين الذين زرعتهم سلطة الكهنة الفاسدة، تتحقق نبوءة هيرا ويتم انتشال البلاد من قمقم الفساد إلى قمة العدل.

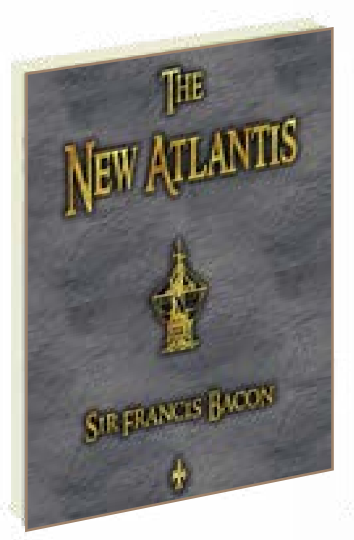
الأسطورة والتاريخ

الأسطورة Myth تعرف على أنها قصة شعبية

تسلط الضوء على حدث في التاريخ القديم، أو على معتقد سيسيوثقافي لمجموعة من الناس، أو تعطي تفسيرًا لحدث في الطبيعة[16]، وهي جنس أدبي خاص يقترب من القصة والرواية والسيرة، والعلم المختص بها هو علم الأساطير Mythology، لعل من أسباب توظيف الأسطورة من قبل الأدباء العرب هي تحقيق هدفين أساسيين: «أولهما هدف سياسي؛ اتخاذ الأسطورة قناعًا وقائيًّا يحميه من عين الرقابة، ويدع مسافة مجازية بينه وبين السلطة، إذ اختبأ الأديب وراء كنانة الأسطورة، ورشق من خلالها أعداءه أو خصومه بسهام الرفض والاحتجاج[17]، وثانيهما سبب فني وهو تحرير النص الأدبي من أسوار البلاغة القديمة التي تقوم على السجع والزخرف اللفظي والمبالغة واختبار الذاكرة في حفظ الغريب»[18]، وهنا نجد أن الأسطورة قد شكلت قناعًا رمزيًّا لدى السارد بوصفها تحديًا للتابو السياسي والديني والاجتماعي في بيئته التي ما زالت تعيش تحت وطأة غياب حرية التعبير وحرية الكتابة، وتعد المساس بهذه المفردات، أو محاولة اختراقها ضربًا من الجنون. لذا وجد الشاعر في الأسطورة منجمًا ذهبيًّا قادرًا على تخزين اللاوعي الجمعي الإنساني وإعادة إنتاجه بصوَر وتمظهرات مختلفة، فلا حقيقة واحدة فيها ولا حقيقة مطلقة، مما يتيح المجال واسعًا أمام السارد الذي احتاج غالبًا للتكثيف والترميز، إزاء تغرُّبه عن واقعه حينًا، أو إزاء رغبته في التعبير عن واقعه المشوَّه أحيانًا مستعينًا بالرمز الأسطوري لخلق عالم أقرب للكمال المتخيَّل[19].

وتتكئ الرواية على تقنيتين سرديتين؛ الأولى توظيف أسماء الشخصيات الأسطورية المستمدة من التاريخ، وهنا يشتغل التاريخ بوصفه مصدرًا للأدب، وهذا يعني أن الأدب والتاريخ مترادفان على وجه التقريب، فكلاهما خطاب يتعامل مع المواقف التاريخية ومؤلفيها وقرائها بل وثقافاتها، وما من أحد له حق ادعاء فهم التاريخ فهمًا موضوعيًّا كليًّا وإعطائه تفسيرًا لا يمكن تخطيه في قابل الأيام[20]، فشخصية بطلة الرواية «هيرا» Hera هي إلهة المرأة والزواج والأسرة والولادة في الميثولوجيا اليونانية القديمة، واحدة من اثني عشر إلهًا أولمبيًّا وأخت وزوجة زيوس، وهيرا تحكم على جبل أولمبوس بصفتها ملكة الآلهة[21]؛ بينما شخصية «بوسيدون» Poseidon –والد هيرا والذي يناضل من أجل الخير والصلاح والدعوة للعلم والمعرفة وينتقد حكومة الكهنة الفاسدة حتى تودي هذه الانتقادات بحياته– إله البحر (والمياه بشكل عام) والزلازل والخيول، وكان بوسيدون شقيق زيوس إله السماء والإله الرئيسي لليونان القديمة[22]؛ أما آرتميس Artemis والدة هيرا فهي حامية الأطفال،





وإلهة الإنجاب، العذرية، والخصوبة، وهي كذلك تنتمي للأولمبيين الإثنا عشر، ولكن آرتميس نجدها تموت قبل وصول حبكة الرواية إلى ذروتها، وتترك هيرا بحماية آرثر –صديق العائلة– والدكتور كرانمر ليكملا معها مشوار التحدي والوقوف بوجه حكومة الكهنة الفاسدة.

أما شخصية جوشوا Joshua: الشخصية التي تلعب دوران في الرواية، الدور الأول ما قبل تحقق نبوءة هيرا، وهو الدور الشرير، إذ يظهر بشخصية سلبية جدًّا عندما يتولى وزارة التعليم في حكومة الكهنة الفاسدة، وهو الذي لا يعرف القراءة والكتابة، فيأمر بقتل بوسيدون والد هيرا المتعلم ويخفي جثته في الغابة السوداء، كما يرسل رجاله لقتل آرثر صديق بوسيدون ولكن الدكتور كرانمر ينقذه في اللحظة الحاسمة، ثم يتحول إلى شخصية خيِّرة بعد تحقق النبوءة، وقد وردت شخصية جوشوا في الأساطير العبرية وفقًا لأسفار الخروج باسم يشوع، مساعد النبي موسى، وأصبح قائدًا للقبائل الإسرائيلية بعد موت موسى، وكان اسمه هوشع הוֹשֵׁעַ نجل نون من سبط إفرايم، ولكن موسى دعاه باسم جوشوا[23]، وفي المسيحية، معظم الأناجيل الحديثة تترجم يسوع بأنه يشوع، مثل يشوع قاد إسرائيل إلى بقية كنعان، لكن يسوع قاد شعب اللّه إلى «راحة اللّه»[24]، وهو يُوشَعُ بْنُ نُونٍ الذي ورد ذكره في التفاسير وكتب التّاريخ الإسلامية، جاء في «البداية والنهاية» لابن كثير، هو يوشع بن نون بن أفرائيم يوسف بن يعقوب بن إسحاق بن إبراهيم الخليل عليهم السلام، وكان قد وُلد يوشع بن نون سنة 1463 قبل المسيح وتوفي في حدود عام 1353 وهو يبلغ من العمر 120 سنة[25].



بوسيدون

أما الشخصيات التاريخية التي تم استدعاؤها فهي كالآتي:

1- آرثر: صديق العائلة الذي يعتني ببطلة الرواية حتى النهاية، تم استدعاؤها من شخصية الملك آرثر King Arthur أحد أهم الرموز الميثولوجية في بريطانيا العظمى، حيث يمثل الملكية العادلة في الحرب والسلم، ويشكل الشخصية المحورية في دائرة الأساطير البريطانية المعروفة، وهو آرثر بيندراغون، الملك البريطاني الأسطوري الذي ظهر في دائرة من الرومانسية في العصور الوسطى بصفته صاحب السيادة على زمالة الفارس في المائدة المستديرة، وتروى الأسطورة في ويلز أو في تلك الأجزاء من شمال بريطانيا التي يسكنها الكلت الناطقون باللغة البريثونية مع اختلاف في أحداث الأسطورة، سجل تاريخ بريطانيا (بريتونوم) في القرن التاسع، المنسوب إلى نينيوس، إثنتي عشرة معركة خاضها آرثر ضد السكسونيين، وبلغت ذروتها بانتصار مونز بادونيكوس، وكذلك تشير حوليات كامبرايا أيضًا إلى انتصار آرثر على الغزاة الساكسون لبلاده، حتى سقط قتيلًا في معركة كاميلان[26].

2- توماس مور: حبيب هيرا ومن ثم زوجها يظهر بشخصية طالب فقير يعيل عائلة ويعمل في المنجم، ثم يعمل مساعدًا لدى الدكتور كرانمر، وهي ترمز لشخصية الفيلسوف الإنجليزي السير توماس مور Sir Thomas More صاحب العالم اليوتوبي كما أسلفنا.

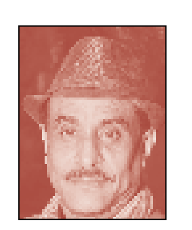
3- ملتون: مدير المدرسة الذي تنبأ بنبوءة هيرا في أول يوم انتظامها في المدرسة، ويصفه الراوي على أنه شخصية لديها خبرة في أمور الحياة بالإضافة إلى خبرته الطويلة في التعليم، وشخصية ملتون في الأدب الانجليزي هو الشاعر الشهير جون ملتون John Milton (1608- 1674) والذي تخرج من جامعة كامبرج وحصل على الماستر في الأدب عام 1632م صاحب الفردوس المفقود والذي حرص على تقديم رؤيته في عدم الانصياع لتعاليم الكنيسة وعدم القبول بسلطة الملك المطلقة ونادى بحرية القوانين في الطلاق، وحرية الرأي، كما نادى بإصلاح التعليم[27].

ختامًا: تعد رواية «هيرا» محاولة جادة لمعالجة الواقع العربي المتردي وانتشال شعوبه من التخلف والرجعية عبر تبني المنهج العلمي في البحث، فحسب تقدير الراوي فإن الجهل هو من يشعل الحروب، ويؤدي لفساد السلطة، كما يؤدي إلى التفسير الخاطئ للدين مما يتسبب في تحويله من رسالة سماوية نزلت لخلق مجتمع مثالي، إلى وسيلة لسرقة أموال الشعب وبالتالي خلق مجتمع بائس معدم ○

الهوامش:

1- أحمد صالح عبوش، هيرا، رواية، دار نون للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، (نينوى، 2021).
2- Plato, Republic: book II.
3- ينظر: أفلاطون، المجلد الأول، الجمهورية، ترجمة شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، (بيروت، 1994).
4- ينظر: الفارابي، أراء أهل المدينة الفاضلة، تقديم وتعليق ألبير نصرى نادر، طبعة دار المشرق، بيروت، توزيع المكتبة الشرقية، ط 2، (بيروت، 1986).
5- ينظر: الفارابي، أراء أهل المدينة الفاضلة.
6- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2021, August 31) Theme. Encyclopedia Britannica.

https://www.britannica.com/topic/Theme.
7– Ibid.
8– Ibid.
9– Plunkett, John; et al.,(2012). Victorian Literature: A Sourcebook. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan. P. 2
10– Hewitt, Martin (2006). "Why the Notion of Victorian Britain Does Make Sense". Victorian Studies. 48 (3): 395- 438.
11– M Sadleir, Trollope (London 1945) p. 17
12– M Sadleir, Pp. 18– 19
13– M Sadleir, p. 13 and p. 32
14– M Sadleir, Pp. 25– 30
15– G M Trevelyan(1926), History of England, London, p. 650
16– Cambridge Academic Content Dictionary (2009), 1st.ed, Cambridge University Press.
17– مديحة عتيق، الشيطان في أدب توفيق الحكيم دراسة موضوعاتية (رسالة ماجستير)، مخطوط، جامعة عنابة، الجزائر 2002، ص54.
18– مديحة عتيق، توظيف الأسطورة في رواية «نزيف الحجر» لإبراهيم الكوني، بحث منشور على محرك كوكل تم الاطلاع عليه بتاريخ 15/ 1/ 2022.
19– حنان فرفور: الأسطورة وتأثيرها في الشعر العربي الحديث.
20– سمير الشيخ، تحولات زهرة العبَّاد في الخطاب النقدي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (ط1، 2011)، بيروت/ لبنان، ص86.
21– Britannica, The Editors of Encyclopaedia.(24 Mar. 2021), Encyclopedia Britannica, https://www.britannica.com/topic/Hera. Accessed 19 January 2022.
22– Britannica, The Editors of Encyclopaedia. (24 Mar. 2021), Encyclopedia Britannica, https://www.britannica.com/topic/Poseidon. Accessed 19 January 2022.
23– https://www.esv.org
24– https://emirate.wiki/wiki/JoshuaﷺIn_ Christianity
25– ينظر: ابن الأثير، البداية والنهاية، طبعة إحياء التراث، ص376؛ ابن عاشور، التحرير والتنوير، ص360.
26– Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2021, August 31). King Arthur. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/topic/King-Arthur
27– مجموعة من المؤلفون، تاريخ الآداب الأوربية، ت: صياح الجهيم، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط2، (دمشق، 2013)، ص294.



علوان مهدي الجيلاني
(اليمن)

"عناقُ المُسْنَدِ" للشاعر شوقي عبد الأمير شغف كتابة المنطوقات الفاعلة في ذاكرتنا

صرامة التعامل مع اللغة، والمثابرة على تخليصها من الهيجانات العاطفية، والحرص على النأي بها عن التداعيات السائلة، التي يندر أن تتخلص منها اشتغالات شعرية، تتموضع الأمكنة والأشخاص، أو الأيقوانات سواء كانت آثارًا أو سرديات تتناسج فيها التواريخ والحقائق بالأساطير، لا تحول دون تبلج النصوص في صور ومشاهد بالغة القوة، فيها ابتكار، وفيها قدرة على الإدهاش، وفيها تحفيز على التفكير والتأمل، ليس في دلالات ومعاني النص فحسب، وليس في منطوقات الأمكنة والشخصيات والأيقونات ومقولاتها كما يكتبها النص فحسب، ولكن التفكير والتأمل في الشعر نفسه بما هو تجربة، لغة خاصة، وقدرات إبداعية، اشتغالات في مناطق مفارقة.

شوقي عبد الأمير قامة عراقية يمنية كبيرة، فهو شاعر وكاتب ودبلوماسي ومثقف استثنائي، خدم اليمن سنوات طويلة من خلال توليه منصب مدير المركز الثقافي اليمني في باريس، ثم من خلال حضوره الباذخ في المشهد الثقافي اليمني، أعاد اكتشاف الشاعر عبد ربه الكراني (وهذا هو اسم الشاعر الفرنسي الشهير آرثر رامبو عندما كان في اليمن)، كما اكتشف بيته، وأثار بذلك ضجة واسعة، ناهيك عن مساهماته في ترشيح مواقع يمنية لقائمة التراث العالمي، وتنظيمه لمهرجانات ثقافية فرنسية يمنية، ولا زلت أتذكر أن أول فعالية أدبية حضرتها في صنعاء بعد انتقالي إليها خريف عام 1991، كانت احتفالية لرامبو في فندق شيراتون حضرها وزيرا الخارجية والثقافة الفرنسيين؛ رولان دوما وجاك لانغ.

ورغم تشعب عوالمه، التي تتوزع على العراق واليمن والجزائر ولبنان ومصر وفرنسا، ويقف في القلب منها مشروعه الكبير كتاب في جريدة الذي استمر 16 عامًا قدَّم خلالها كنوز الثقافة العربية التراثية والحديثة، بالتعاون مع اليونيسكو، ثم مشروعه المميز مجلة (بين نهرين). التي يصدرها من بغداد، إلا أن تجربته الشعرية هي أهم أحبابه، وهي تتقدم كل إنجازاته التي ذكرتها، فهو ممن يعيشون تجربتهم بعمق، تلمس ذلك لحظة تسمعه يلقي نصًا

أنجزه قبل سنوات طويلة، إذ يُشعرك التحامه به أنه أنجزه للتو، وهو مراقب جيد لتجربته، يتأمل بحرص متكآتها ومآتيها يقول: "الشعر بالنسبة لي هو الذي يبتكر السر، وهو الذي يكشفه ويعريه معًا في آن. في الشعر كما في السر تكمن حريتنا المطلقة. واللغة العربية ليست بريئة في هذه المقارنة اللفظية، بخاصة إذا أضفنا إليها كلمة السحر. في الشعر، أي في الكلمة، تختزل العلاقة مع الكون".

إنه شاعر أعطى الشعر حياته، فمنذ حوالي 50 عامًا وهو يحفر في كوكبه الشاهق زاويته التي فيها يخلع، مثل ثعبان جلجامش، بشرته ويغسل صوته بأمطار تهطل من سماوات الداخل، ويقلد جنونه كل نياشين الحكمة والصواب. وهو مثل قلة قليلة من أصحاب المشاريع الشعرية الكبرى يقف على قمة هرم معرفي مكتنز بالتجارب.

وبين 1977 و2019 صدرت له عديد الدواوين الشعرية منها، حديث لمغني الجزيرة العربية، أجنّة وسراويل صحراوية، حدود، أبابيل، حديث نهر، حديث القرمطي، حجر ما بعد الطوفان، كتاب الرقائم السبع، سنبلة الحقول الوثنيَّة، يوميات شعر في المنفى، ديوان الاحتمالات، إمضاءات، ديوان المكان، الأعمال الشعرية، ميلاد النخلة، خُيلاء، مقاطع مطوَّقة، محاولة فاشلة للاعتداء على الموت، الوجه الخامس لمسلَّة الأنا، الديوان الافتراضي، أنا والعكس صحيح.

أما آخر دواوينه فهو (عِنَاقُ المُسْنَدِ)، وهو ديوان حبيب إلى نفسه بمقدار ما هو حبيب إلى نفسي، وإذا كان الديوان حبيبًا إلى نفسه كونه يمثل الانعكاس الإبداعي لعلاقته الطويلة والمثمرة باليمن، فإنه حبيب إلى نفسي للسبب ذاته، ولكونه يخصني شخصيًّا، فلي علاقة قوية به، وقد تبازغت تلك العلاقة في نفس اللحظة التي عرفت فيها الشاعر الكبير شخصيًّا، وعرفني شخصيًّا.

لقد تخلقت فكرة الكتاب في مربد البصرة بالعراق ظهر السابع من فبراير عام 2018، كنا ننطلق من المطار إلى فندق شيراتون البصرة، كل ضيفين في سيارة، وقد فوجئت أن رفيقي لم يكن إلا العملاق شوقي عبد الأمير، ما أن عرَّفته بنفسي حتى فتح كنز شجونه، واستدعى اليمن ومآثرها، إنسانها وجبالها وسهولها، مدنها ومسالكها، الأدباء ومقايل القات، بيت رامبو ونوستالجيا صنعاء وتريم. بهرني الرجل بكل معنى الكلمة، ثمة شغف لا مثيل له، ثمة عشقٌ يعيدُ تخليق اليمن في روحك وذاكرتك، يمنح اسمها طاقة إيجابية، ويعيد تنضيد وعيك بها. وهو يتحدث بلغة فخمة. تتدفق بسلاسة متكئة على ذاكرة حاضرة، وتواصل روحي ونفسي عميق، اتصل الحديث في بهو الفندق وجذبت حلاوته أدباء عربًا وعراقيين انضموا إلينا، وتجلى الرجل تجلى حتى شف، وتمنيت فقط لو أن حديثه الجميل المنسق قد سُجل، تخيلته كتابًا مطبوعًا، قلت له: لماذا لا يتحول هذا الشغف البديع باليمن، وهذه الذاكرة المفعمة باليمانيين إلى كتاب، سيكون ذلك رائعًا، حدثته عن مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، وعن الشاعر هاني الصلوي صاحب المؤسسة، وقلت له سنتولى طباعة الكتاب ولنا الفخر بذلك. أعجبته الفكرة، وكان لحظتها يتحدث عن يمانيته التي يعتز بها، ويدندن حولها متغنيًا وشاديًا. ازداد روقانه ووافق على الفور، وبعد عام بالتمام والكمال جاء شوقي عبد الأمير إلى القاهرة، واحتفت به مؤسسة أروقة مساء الأربعاء 6 فبراير 2019، بحضور حشد كبير من اليمنيين والعراقيين والمصريين، في مقدمتهم الشاعر والأديب الكبير مبارك سالمين رئيس اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، الذي ألقى الكثير من الأضواء على حضور شوقي عبد الأمير في الثقافة اليمنية، أما الأمير فقد تجلى في تلك الليلة حتى أطرب قلوب اليمنيين وشجَّنها، فاض نهره جمالًا وشغفًا وهو ينثر ذكرياته عن عدن وصنعاء وشبام حضرموت ودار الحجر



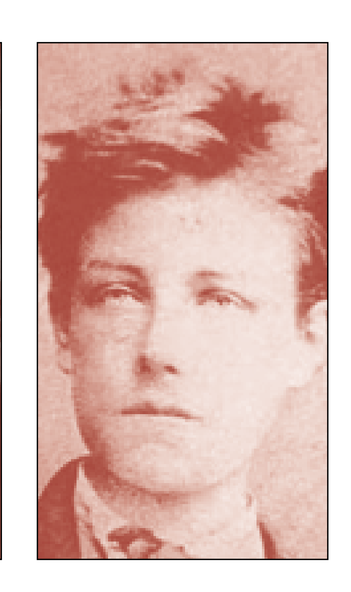
شوقي عبد الأمير

وبيت رامبو، وعن عديد المثقفين الذين عرفهم وعايش تجاربهم، مقدمًا كل ذلك من خلال ذاكرة متوقدة ولغة جمعت بين الدقة والحميمية، كما تلوَّع حزنًا وشجنًا لما آلت إليه حال اليمن اليوم، وخص بجانب كبير من حديثه رجل الأعمال اليمني الشيخ محمد بن عيسى الجابر؛ الرجل الذي يدين له مشروع كتاب في جريدة بعشر سنوات من الدعم السخي السلس الغير محفوف بأي اشتراطات، أو مواقف مسبقة من كِتَابٍ أو كاتب ممن أتيح لهم الظهور في ذلك المشروع العظيم. كل ذلك قبل أن يقرأ مجموعة من قصائده عن اليمن ومصر والعراق، ويتحدث عن تجربته الجديدة في العراق؛ المتمثلة في جريدة (بين نهرين)، وهي جريدة أدبية ثقافية، كان يريد لها أن تحتل مساحة مميزة في المشهد الثقافي العربي خلال السنوات القادمة.

بعد الأمسية أخبرنا أن مشروع الكتاب الذي اتفقنا عليه في البصرة، مشروع قائم لكنه يرغب في تعديله ليكون من شقين، شق شعري، وشق سِيَرِيٌّ، وأنه يرغب أن نبدأ بالشق الشعري، وهو جاهز، عنوانه (عِنَاقُ المُسْنَدِ)، تلقينا مقترحه بالترحيب، وأعجبنا العنوان فهو عميق الدلالة على ارتباطه باليمن وتراثها الغني، وهويتها الخاصة جدًا. وبعد ثلاثة أشهر صدر الديوان في طبعة أنيقة، ثم جاء الشاعر الكبير إلى القاهرة وكانت ليلة تقديمي له وكتابه في أتيليه القاهرة بتاريخ 28 يونيو 2019 من أسعد الليالي في حياتي.

***

يضم (عِنَاقُ المُسْنَدِ)، واحدًا وعشرين نصًّا تفايحت على 228 صفحة من القطع المتوسط، وانتظمتها العناوين التالية : رأيت جبالًا تُقتسمُ كالخبز، وصايا مملكةٍ ستجيء، صنعاء، حضرموت؛ في الطريق إلى يافع- نقيل الخلا، عدن- المعسكر، العمُّ يحيى، مزرعة علي بن محسن، جاهليات، حديث الصحراء، حديث القُرمطيِّ، إعراب، الرسالة، ماذا قلت يا آرثر، الاحتمال وحده، ضادٌ، امرؤ القيس، عُزَّى، أطيان، موسى، أُحفورٌ يمنيٌّ.



آرثر رامبو



جبار ياسين

وإذا كان عنوان الديوان (عناق المسند) يمثل دلالة واضحة تعبر عن التحام الشاعر باليمن، وتقديره لإرثها المكتوب بوصف الكتابة/ المسند فعل حضاري تميزت به اليمن، بوصفه أهم بصمات تراثها القديم، فإن العنوان الملحق (سِفْرُ اليمن)، يحيل إلى رغبة في حفظ تجليات هذا الالتحام، من خلال الشعر، فالقصيدة تبقى شهادة حارَّة لا تبرد بالتقادم، ولا تنال الدهور من شغفها، وهو مسعى يتزكَّى بعتبة ثالثة؛ تمثلت بنص شعري احتفظ به نقش سبئي قرابة ألفي عام، وقد جاء فيه: "أما هم فقد وصلوا مأرب، وهو يرجو أن تهتموا بما قد يحيط بعائلتكم من صروف الدهر. كما عليك أن تهتم بابنك وهو قد تلمَّس مخرجًا لدى سيِّده وائل بادية وحصل على موافقته للالتحاق بركب القوافل"، إضافة إلى ذلك فإن كل عنوان من عناوين الديوان يؤكد على هذا الالتحام، حتى في حالة النص رقم 13 (ماذا قلت يا آرثر)، إذ آرثر هنا هو الحالة اليمنية للشاعر الفرنسي، الحالة العدنية بالذات، وتشكل إهداءات النصوص عتبات مساندة للعناوين، فثلث نصوص الديوان مقرونة بإهداءات، منها ما يقدم دلالات إضافية توسع المعنى وتضيئه،

صرامة التعامل مع اللغة، والمثابرة على تخليصها من الهيجانات العاطفية، والحرص على النأي بها عن التداعيات السائلة، التي يندر أن تتخلص منها اشتغالات شعرية، تتموضع الأمكنة والأشخاص، أو الأيقوانات سواء كانت آثارًا أو سرديات تتناسج فيها التواريخ والحقائق بالأساطير، لا تحول دون تبلج النصوص في صور ومشاهد بالغة القوة، فيها ابتكار، وفيها قدرة على الإدهاش.

كما في حالة النصوص، الأول (رأيت جبالًا تُقتسمُ كالخبز، إلى عبد العزيز المقالح)، والثاني (وصايا مملكةٍ ستجيء، إلى إمرئ القيس)، والخامس (في الطريق إلى يافع- نقيل الخلا، إلى سالم صالح). ومنها ما يتثاقف معه، كما في حالة النصوص، الثالث (صنعاء، إلى جبار ياسين)، والرابع (حضرموت، إلى برنار نويل)، والسادس (عدن- المعسكر، إلى رامبو بعد مئة عام وإلى جعفر حسن)، والخامس عشر (الاحتمال وحده، إلى نور سيف)، والثاني والعشرين (أُحفورٌ يمنيٌّ، إلى فالح عبد الجبار).

تشعر وأنت تقرأ نصوص الديوان أن الشعر في كتابة شوقي عبد الأمير نوع من التعبد، فنصه يتميز بنَفَسٍ تتأله فيه الطبيعة وجيراننا فيها، وتتأله مآثر الإنسان القديمة، وعلى شاكلة النصوص الدينية التي شكلت مداميك وعي الانسان وجذَّرت وجدانه، تنكتب نصوص الديوان، والفارق فقط، أنها تنكتب من خلال لغة فيها قدر كبير من الاقتصاد، رغم مواضيعها الكبرى، وتخالجها بين ثقافات متباعدة: الماضي والحاضر، الثقافة العربية والثقافة الأوروبية (الفرنسية تحديدًا)، ورغم إغواء الزخم الأسطوري الذي يتمتع به التاريخ القديم، إلا أن الشاعر يوازن لغة الخطاب، وينظم جملتها، مؤزِّرًا بثقافة واسعة وخبرة كتابية مكينة، واشتغال دؤوب على تجويد نصه، الذي لا تنقطع علاقته به كما ذكرت سابقًا، وهو يستنفر كل قدراته من أجل كتابة نص يجمع بين التأمل وتفجير طاقات اللغة، لتكون الثمرة نص دهشة يتجاوز ما اعتدنا عليه من كتابات شعرية تقف عند حدود الانطباع اللحظي، أو تتغيَّا مجرد توثيق الحالة، لنتأمل قوله:

رأيتُ جبالًا تُقتسمُ كالخبز
رأيتُ يمنيين يقضمون الحقول
من أجل قبضة أطياف.
رأيتُ إلاهةً يمنيةً تمسك بأردان القرى
التي يُعرِّيها التيار.
رأيتُ جبلًا من الضباب
يتنازلُ لعيني طفل.
رأيتْ كرْمًا بعناقيد
من حَلمات إلاهات الإغريق.
رأيتُ الرياح الجبلية القديمة
في تجاعيد النظرات.
رأيتُ الهُدهدَ يُعشعِشُ في أنقاض حِكمةٍ.
رأيتُ مغارة الأشياء في الجبلِ الأعضبِ.
رأيتُ خراطيمَ فِيلةٍ تركها أبرهةُ في باب اليمن.
ورأيتُ عيون غربيين
تجرُّ وراءها عربات الذِكر الكولونيالية.

أو قوله:

من يقتنصُ طائر العُري
لامرأةٍ مختومةٍ كالنبوَّة؟
ضعي أظافركِ في مخبأ الليل
أطليها باللازورد من سماءِ سبأ
وأرفعي حجارة اللّه
عن رقبة المسند.

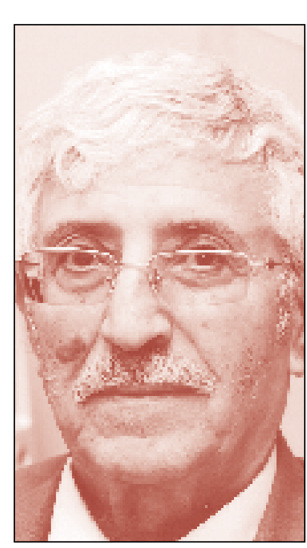
لكنَّ المنظر منهمكٌ بالتذكر
لم ينفض الغبار عن ياقته
منذ قرون.

شوقي عبد الأمير يتعامل مع اللغة تعاملًا شعريًّا صرفًا، ويبلغ تماهيه في سحرها حد اعتبارها من معبودات العرب قديمًا، وله نص شهير يقول فيه "بأن اللغة العربية عُبِدت مرتين، مرة حين كُتبت بها المعلقات الشعرية، وعُلقت على الكعبة وهي أقدس الأماكن، ومرة عندما كُتب بها القرآن". لكنه رغم إرثه الباذخ من اللغة العربية، التي يمسك بها كوتد وجذر، يعيش أيضًا في اللغة الفرنسية، (في آخر صرعات الكتابة). يقول، ويضيف أيضًا "أكيد أن قصيدتي هي محاولة لابتكار هوية جديدة، تجمع بين أمومة اللغة العربية وأبوة اللغة الفرنسية، وهما نسغان في شجرة واحدة، فأنا لا أفارق امتداداتي العربية وفضاءاتي الفرنسية". لنتأمل نصه (عدن المعسكر)، إلى رامبو بعد مئة عام 1988 وإلى جعفر حسن 1991:

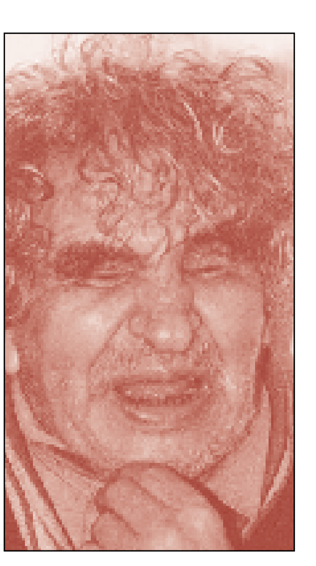
بين الصدأ والبحر
بين الجبلِ والروحِ
عدن.

في المعبدِ البوذيِّ
الزوَّار قطنٌ
يلوذُ في مأمنٍ من رياح
البحر

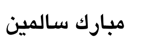
شهيقٌ قديم في جدار
صلاةٌ مشققة في مزهريةِ
الخشب
قطعُ السيراميك تتنازعُ
صمت ولا اكتراث الآلهة



عبد العزيز المقالح



عبد الله البردوني



مبارك سالمين

لكن الرب الهندوسي أخفى
جثتَهُ
خلف الأشياءِ

وفي الخارجِ
أفراخٌ من خزف
غيماتٌ من قشٍ
عدن.

نحن إذن أمام كتابة شعرية تتخلص من ضواغط التنظير النقدي، كتابة لا تتأطر بمعطى سائد، ولا بإملاءات متلقين مفترضين، وليست مهمومة بنقاش مدى صحة الواقعة التاريخية، أو حقيقة وجودها، بل إن تشظي إيحاءات الأمكنة والشخصيات والسرديات المرتبطة بهما، بين التاريخي والأسطوري، يزيد من قوة حضورها في شعره، ويجعل تعاطيه معها يتم بحرية أوسع، ففي فضاء كهذا تتجاوز الأمكنة وتتجاوز الشخصيات مدلولاتها المحددة، أسماءً وانتماءات جغرافية أو عرقية، لتصير كينونات كبرى فضاؤها الكون كله، وانتماؤها الإنسانية كلها، بحضاراتها المختلفة وما

تشترك فيه من قيم وفنون إبداعية عابرة لكل زمان ومكان. لنتأمل هذا المقطع من نص (حضرموت)،
إلى برنار نويل:
المعلَّقات إما رقابٌ
أو حُصران.

واللغةُ العربيةُ لم تزل عباءةَ قُرشي
هربت تحتها مَناة
الى أسواق حضرموت.

لا مئذنةَ فوق رمال
ولا قُبَّةَ أعلى
من عُنقِ الناقة.

الظمأ عصفورٌ جارح
وأنا أدخلُ خيمةَ روحي
مثل جملٍ صحراء.
في دموّن.

أقرأ نصوص الديوان فيما تحضرني نصوص لشعراء آخرين، يمنيين وعربًا، ويتأكد لي بعد كل قراءة أن كتابة شوقي عبد الأمير مختلفة، كتابته ليست مهمومة، بتأكيدات لفظية على انتمائه لليمن، كما أنها ليست مشغولة بتقرير حقائق معينة أو نفيها، تفتيح بشرة الجملة الشعرية بالغناء، أو سمكرة المقولات التاريخية والبحث عن ممكنات للنقش فيها، ولا حتى إضمار دوافع تتعلق بحوارات لاحقة مع نصوصه، النص يجترح نفسه تأسيسًا على رؤية شديدة الاستقلال، وهو نص يجبر التعامل النقدي معه على التثاقف، لا الشرح، نص شوقي عبد الأمير يكره النقاد الشراح، بقدر ما يتجاوز مواضعات السائد، ومقولات المنظرين. والشاعر يجاهر بتجاوزه قضايا التصنيف التي يحدد النقاد من خلالها مقترباتهم من النصوص، خاصة ما يتعلق بالأحكام القيمية، أو الربط الشرطي بين شكل النص، أو لغته من أجل اعتباره نصًّا حداثويًّا، النص الحديث عنده هو النص الذي يمتلك صيرورة في الأزمنة، وقدرة على البقاء، وهو في هذا يتفق مع مقولة الشاعر عبد الله البردوني (الجودة حداثة دائمة).

ونص شوقي يختلف عن نصوص كتبها عديد الشعراء عن اليمن في فترة موازية، أدونيس في قصيدة (المهد) مثلًا، امتلاء شوقي بالمكان معايشة وثقافة، مواطنة ومناصب رسمية، اكتشافات ثقافية وخدمات كبيرة. خلصته من قبليات تتحكم بنسب مختلفة في نصوص غيره. بل حتى نصوص نظرائه من الشعراء اليمنيين، التي تغلب عليها الهيجانات العاطفية المعللة بواقع اليمن اليوم مقارنة بما كان عليه قديمًا، وضغوط مقارنته بجيرانه وسائر أشقائه.

لنتأمل نص (صنعاء) إلى جبار ياسين:
القبابُ بطونٌ حُبلى
والصُراخُ ولادة.

واجهاتُ البيوت مدهونةٌ
بعناقِ الآباء
مثل أَجساد القرويات
بالفلفل الأصفر.

في الصباح
ترى الحناجرُ ربَّها
والمنائرُ تتدافعُ مثل الحجاج
عند الطواف.
وفي الليل
يزهو كل جدار صنعاني
بأوثانه من الأقمار.

***

القيلولةُ
حقولٌ تتجولُ في كلام.
جمرةٌ خضراء
نحاولُ إطفاءها بين الشفاه.

قوت.
لا يَكتُبُ هنا
إلا من لا يجرُؤ على الكلام

والمسوّداتُ

لا جبين لها..
مرّةً رأيتُ فوقَ إحدى القمم
طائري المشدود إلى عنقي
وهو يتأهبُ للتحليق..
فأمسكتُ أجنحتَه.

صرامة التعامل مع اللغة، والمثابرة على تخليصها من الهيجانات العاطفية، والحرص على النأي بها عن التداعيات السائلة، التي يندر أن تتخلص منها اشتغالات شعرية، تتموضع الأمكنة والأشخاص، أو الأيقونات سواء كانت آثارًا أو سرديات تتناسج فيها التواريخ والحقائق بالأساطير، لا تحول دون تبلج النصوص في صور ومشاهد بالغة القوة، فيها ابتكار، وفيها قدرة على الإدهاش، وفيها تحفيز على التفكير والتأمل، ليس في دلالات ومعاني النص فحسب، وليس في منطوقات الأمكنة والشخصيات والأيقونات ومقولاتها كما يكتبها النص فحسب، ولكن التفكير والتأمل في الشعر نفسه بما هو تجربة، لغة خاصة، وقدرات إبداعية، اشتغالات في مناطق مفارقة. لطالما حفلت مدونة التراث العربي بمقولات من نوع "كانت قد بقيت في الشعر زواية لم يدخلها الشعراء حتى جاء فلان فدخلها"، لقد كانوا بالتأكيد يقولون هذا بعد معايشة لنصوص؛ حتم نسقها في سياق زمنهم؛ أن يقال عليها وعلى شعرائها مثل هذا الكلام. إذ لا يسعك إلا أن تفكر نفس التفكير وأنت تتأمل تأليه المكان "أدارت السماء ظهرها فكانت جبال «نقيلُ الخلا»"، ثم تتأمل المكان في صورة رسمتها ريشة عبقرية "لكن وادي «بنا» يقطع اليمنَ إلى فخذين ويأكلُ عظامَ القُرى"، ثم تتأمل تماثل الأيقونتين التاريخيتين "أحرف المسند فوق المذبح تشبه هيكلًا عظيمًا لفرسٍ قرمطي"، وتتأمل الأيقونة الأكثر تماسًّا بالفضاء الروحي للناس، "رأيتُ قُبّةً لثورٍ نَطَقَ يستجيرُ". فهذا نص من نصوص انتظمها هذا الاشتغال المؤثث برغبة غير عادية في كتابة ما يبقى. ويلفتنا أنه فيما ينضد الشاعر نصه بجمالية متفردة، فإنه لا يبدو مشغولًا بغير المنطوقات الفاعلة في الذاكرة، وفي الوجدان الجمعي لتلك المفردات، لنتأمل ذلك كله عبر نص (في الطريق إلى يافع) إلى سالم صالح محمد:

محمود درويش

هاني الصلوي

أدارت السماء ظهرها فكانت
جبال «نقيلُ الخلا».

الطبولُ حنينٌ للرعد
والسفحُ وسادةُ وثن ميت.

أحرف المسند فوق المذبح
تشبه هيكلًا عظيمًا لفرسٍ قرمطي.

قال لي الحجرُ الجبليُّ؛
السحابةُ خضراءُ مطليّةٌ بالرماد
لكن وادي «بنا» يقطع اليمنَ إلى فخذين
ويأكلُ عظامَ القُرى.

في الطريق إلى يافع
رأيتُ قُبّةً لثورٍ نَطَقَ يستجيرُ،
منارة لينبوع،
وصخورًا في صلاة استسقاء

تركتُ «نقيلَ الخلا»، وادي «بَنا»، الثور المقدّس،
المعبد الحميري والفرس القرمطي

في شجار دائم مع السماء
تراقبُهم في خشوعٍ
جُثَّتي.

بقي أن نتأمل نصًا من نصوص الديوان، تظهر فيه سمة إضافية تتمثل في تنضيد الصورة المشهدية العامة للمكان وأيقوناته، من خلال المثاقفة حول تمظهراته في لحظة ما، والنص هنا ليس نص لحظة، ليس نص توثيق أو انطباع، ليس في الديوان هذا النوع من النصوص، لكنه نص وجودي بامتياز، فكثيرًا ما نفكر في المكان مسكونين بهالته الأسطورية، بتاريخه، وبالشخصيات الفارقة التي سكنته أو عبرت به أو كتبت عنه. بأبنية أثرية أو أيقونات ثقافية دينية أو حضارية. لكن واقعه يكون قد تبدل، لم يعد كما كان إلا في ذاكرتنا ووجداننا المشغولين به، وهذا مؤلم، شديد القسوة، وباعث على الحسرة والأوجاع. عبر عنه المتنبي وهو يقول:

لك يا منازل في القلوب منازلُ
أقفرت أنت وهنَّ منك أواهل

وكان محمود درويش يشير إليه، وهو يتحدث عن صورة بيروت التي تبدو في شعره مغايرة لواقعها: (لكل منا بيروته)، لنتأمل في هذا السياق نص (الرسالة):

"بعد سنوات عدت بصحبة غيُّوفك وأدونيس وسعدي يوسف نبحث عنك بين تماثيل الأصداء التي يمتلئ بها الليل في التَّواهي. كان غيُّوفك يريد أن يصافح جدارًا أو خشبًا في مشربيَّةٍ التقت بك يومًا هنا. وكان سعدي يوسف يصرخ «كيف لا يحمل جدارُ بيتِك اليوم إلا مخالب الشمس؟»، في حين يهمسُ أدونيس «عاش رامبو في عدن وكان يقرأ القرآن؛ أجل أخبرني النفري». لا عدن المعسكر، ولا فندق العالم ولا بيتُ باردي تقترحُ شيئًا لحيرتِنا. إلا عيونُ الجبال المرمَّدةِ التي ترى كل شيء ولا تقول شيئًا. عدن «الصخرة البشعة» صهاريجُ للنسيان في جبل الليل. صباحاتٌ شاحبة تمسح الغبار عن أزهار الدفلى التي انتشرت فيها بعد رحيلِك كالبثور. سرطاناتُ البحر، القراصنة والبنادق الخشبية ما زالت تصلُ فوق «المركب السكران» إلى ميناء التَّواهي.. في عدن التي أردت أن تعود إليها وأنت على سريرِ الموت في مرسيليا «متى سأنقل على ظهرِ السفينة يا إيزابيل؟» إلا أنك أبحرت قبل السفينة على مركب الطوفان فكنت طائرَ جلجامش. مائة عام انقضت وها هو بيتك بسلالمه الطويلة. مخازنُ البضائع في الطابق الأرضي. المنارةُ القديمة، صخرةُ الشمس، الشاعر الذي كنته في فرنسا يعود إلى الالتقاء بالقصيدة التي كنتها في عدن هنا في كريتر، تحت عباءة «الشرق كله» وفي حجرات ظلِّك المتخثر. أعرفُ أن هذا يزعجك فقد هجرت البيوت إلى الموانئ، عبرت من الخطى إلى الرياح وهربت من النار إلى النور. لكننا اليوم نقفُ إلى جدار بيتك القديم ليكون بيتًا لنا.. ولكن كم كنت أعرف أنك تكره البيوت".

غير بعيد من كل هذا يجدر أن أكرر؛ إن شوقي عبد الأمير يحفظ تلك النصوص التي يتدفق إلقاؤها من فمه بصوت ممتلىء، دافىء وقوي الحضور، كأنه كتبها قبل قليل من لحظة سماعك لها في أمسية شعرية، أو جلسة مثاقفة، أو حتى أثناء صحبتك له في الطريق. كما يجدر بي أن أضيف جانبًا آخر لا يقل إدهاشًا، فذاكرته تحتفظ بالملابسات التي أحاطت بكتابة كل نص، وهي تنسرد بتفاصيل تثير الشغف، ولا تنفصل عن مخزون ذكرياته عن اليمن عامة، وفي سهراتنا معه، لم نكن نعرف كيف يمر الوقت، فحديثه لا يجذبك بكثرة خفاياه، وقوة دلالاتها فحسب، بل تجذبك طريقة السرد، لغتها وقوة تدفقها.. أتمنى أن نقرأ تلك السرديات في كتاب آخر ننتظره على أحر من الجمر ●

د.زينب العسال

سعاد سليمان تلهبنا بهباتها الساخنة

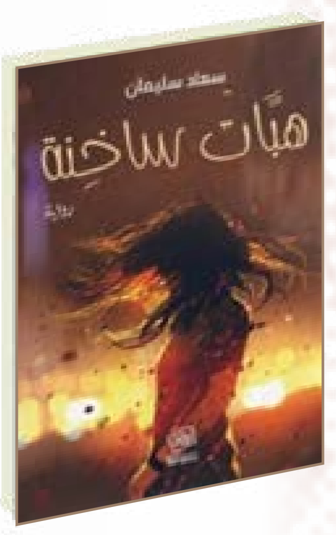
هذا الفصل بمثابة وضع الشخصيات تحت مجهر التحليل، فهو ينتمى لنقد الشخصيات وتقييمهم أكثر من كونه حكاية سردية، هذا الفصل المغلف بخفة الدم، والسخرية، "هل كلهم نسوان حقًا؟»، بالطبع لا، فثمة نماذج رائعة، والمدهش أنها تنتمى إلي الطبقة الفقيرة الشقيانة التى تجاوزت معاناتها ومحنتها، وهل كانت المعاناة مرتبطة بعمر المرأة، فلما تقدمت فى العمر، عانت مصير «خيل الحكومة»؟ لنتأمل ما كتبته الكاتبة/ الساردة علي لسان مكاوى سعيد: «البنات الأصغر منكم، وما عندهمش إمكانياتكم، بيحققوا إنجازات، وبيكسروا الدنيا».

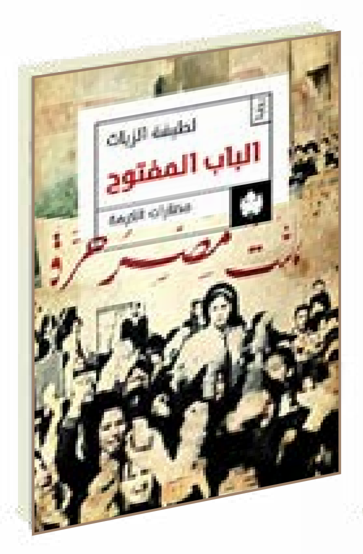
تابعت بعض ما كتب عن «هبات ساخنة"، أحدث روايات سعاد سليمان، غالبية الكتاب تعرضوا للإشكاليات الأنثوية، وبعض ملامح الكتابة النسوية التى أثارتها الرواية، لكننى وجدت في «هبات ساخنة» تعبيرًا عن اتجاه آخر، يبدو أنه مخالف لتلك المقاربات، يشير هذا إلى تعدد الدلالات، وقدرة الخطاب السردى علي إثارة القضايا الفكرية والنفسية والاجتماعية الخاصة بالمرأة والرجل معًا.
أوهمنا النص السردى المحكى بصوت أنثوى، بأنه يتتبع حكاية مجموعة من البنات ينتمين لشرائح مجتمعية مختلفة، بينهن مشترك، هو الاضطهاد الذكورى في صوره المتعددة، وكيف واجهت كل بنت هذا الاضطهاد بالتمرد.
منذ أن كتبت لطيفة الزيات روايتها "الباب المفتوح" التى مهدت الطريق لكتابات مغايرة عما سبقها، تأتى «هبات ساخنة" –بعد أكثر من ثلثي قرن– لتعيد لنا أسئلة من قبيل: هل حصلت المرأة على ما أرادت من الحرية؟ وإلى أى مدى تقبَّل الرجل حرية المرأة؟ هل تغيرت وجهة نظر المجتمع للمرأة بشكل عام؟ كيف فعل الاستقلال المادى في تعزيز حرية المرأة؟ كيف ترى المرأة ذاتها، في ظل سياقات القهر والتعنت التى تواجهها في حياتها؟
تلقفت بعض الكاتبات، صيحة «أكتبى جسدك بحرية»، فانبرت أقلام الكاتبات تصور معاناة جسد المرأة علي كافة الأصعدة.
ما أقسى أن تعاني المرأة قهر جسدها! هذا الباب الذى ولجت منه الكاتبة/ الساردة إلى خطاب الألم والقهر والضعف وفقدان الروح الأنثوية، واستلامها للذبول والمرض، فالخطاب السردى يلج من باب الانهزام وانسحاب رونق الأنوثة، وانكماش روحها، والسقوط في دوامات الصداع، وهبات السخونة، والدوخة، وتهدل الأثداء، وتسرب

البول لا إراديًا، وتساقط الشعر، وجفاف الجلد، وزحف التجاعيد علي ملامح الوجه بفعل سن اليأس، كل هذا مقدمة لانقطاع الطمث، وفقدان المرأة خصوبتها، فتفقد أهم وظيفة وهي «الانجاب» المرتبطة بالجنس، ومن ثم نجد بعض النساء شبقيات يتمسكن بممارسة الجنس بشكل عنيف وفوضوى، يقرب المرأة من البغى، هى لا تحصل علي ثمن هذه الممارسة نقدًا، لكنها تحصل علي ثمن معنوى، شعورها بأنها مرغوبة، ولديها جسد قادر علي غواية الرجل ليتورط معها في علاقة حميمة. تروي شروخ الروح والجسد. المرأة طيلة الوقت في «هبات ساخنة" تنتقم من جسدها، بل نستشعر مدى كراهيتها لما أصبح عليه هذا الجسد.

تفيد سعاد سليمان المذيعة في برنامج شارع شريف، من الحديث عن جغرافيا المكان، فهى تضفر التاريخى بالجغرافى، بحيث لم استغرب حديثها المشوق والمركز عن منطقة وسط البلد، بداية من الشوارع وأهم البنايات والحكايات حولها، والأحداث التاريخية التى شهدتها المنطقة فى الماضى مضفورة بالأحداث المعاصرة في جديلة متماسكة ومسبوكة، فيشعر المتلقي أنه يحيا مع شخوص الرواية.

منطقة وسط لبلد هي ملتقي الأدباء، وبخاصة الأجيال الشابة بشكل عام، وقد أفاد النص من هذه الأجواء المزدحمة بالمبدعين، وأحوالهم: المناقشات، الاتفاق والاختلاف، جلسات النميمة، الشجارات،



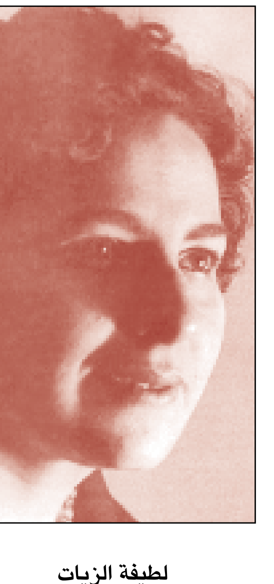


سعاد سليمان

وفي «هبات ساخنة» نستحضر شخصيات بعينها، كان لها دور في هذه التجمعات، لعل أهمها الكاتب «مكاوى سعيد» الذى تلقبه وتهديه الكاتبة روايتها، وإلي صديقتها الملهمة وسِيمة الخطيب. في حديث معها قالت سعاد سليمان: "ما كانش ينفع أن أتحدث عن وسط البلد، وأغفل دور مكاوى سعيد والحاج مدبولى" هكذا يفرض الآني نفسه، وليس التاريخى فقط! الهبات الجسدية التى تعانيها سلمى يعانيها الوطن، حتى انتفض أبناؤه في ثورة 25 يناير. اتخذت فصول الرواية من حالة الهبات عناوين لها: "هبة مفقودة"، "هبة ساخرة"، "هبة حنونة"، "هبات متتالية تنقذ أمي من خناقة قد أطيح فيها بما تبقى بيننا»، «هبة ساحرة»، «هبة خارجية»، «هبة قاسية»، «هبة شرسة»، «هبة شديدة السخونة»، «هبات تنخر جلدى»،»هبات لوليتا/ ليلي»، «لعبة الهبات الساخنة".

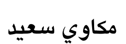


إيزاك ديكسون



لطيفة الزيات





مكاوي سعيد

أفلت عنوان فصل واحد من هذه الهبات «نساء ثاني أكسيد الكربون».. هذا العنوان جاء علي لسان شخصية مكاوى سعيد، سألت سعاد: كيف حصلت علي هذه الكراسة؟ وهل هناك كراسات أخرى كتبها مكاوى سعيد؟

قالت: هذه الكراسة من خيالى، وما جاء علي لسان مكاوى سعيد أنا التى كتبته:

إذن كان هذا الفصل بمثابة وضع الشخصيات تحت مجهر التحليل، فهو ينتمى لنقد الشخصيات وتقييمهم أكثر من كونه حكاية سردية، هذا الفصل المغلف بخفة الدم، والسخرية، "هل كلهم نسوان حقًّا؟"، بالطبع لا، فثمة نماذج رائعة، والمدهش أنها تنتمى إلي الطبقة الفقيرة الشقيانة التى تجاوزت معاناتها ومحنتها، وهل كانت المعاناة مرتبطة بعمر المرأة، فلما تقدمت فى العمر، عانت مصير «خيل الحكومة"؟ لنتأمل ما كتبته الكاتبة/ الساردة علي لسان مكاوى سعيد: «البنات الأصغر منكم، وما عندهمش إمكانياتكم، بيحققوا إنجازات، وبيكسروا الدنيا».

حاولت البنات تعويض خيباتهن، بممارسة حياتهن الخاصة دون خجل، بعد أن تحررت دواخلهن، فتحت كل واحدة صندوق البندورة فتطايرت الحكايات شرقًا وغربًا شمالًا وجنوبًا، فقد حولت حكاياتهن العالم إلي قرية صغيرة يتنقلن فيها من أقصى الشمال إلي أقصى الجنوب. لم يعوض ذلك الانهزامية التى لاحقت الشخصيات، وعجلت من قدرها المحتوم.

سلمى التى تتولى سرد حكايات البنات، سلطانة التى لا تتحكم في شهواتها، فكل رجل تراه يمثل مغامرة جنسية شبقية، لا بد أن تمارسها، وفريدة وفتنة وأميرة وإيساف وسماهر وسيناء ولوليتا وراجية، يسير المتخيل بجوار الواقعى، وفي أحيان كثيرة يتفرد الواقعى ويتوهج، وبخاصة حينما تتحدث الساردة عن وقائع أحداث 25 يناير، تجدها فرصة لتؤكد على مدى معاناة البنات، ومحاولتهن إيجاد أنفسهن في المقاومة، ومساعدة

الآخرين، وممارسة لعبة المغامرة مع السلطة، هنا يتخلى السرد عن الحديث عن البنات بقدر الحديث عن شخصيات وطنية، تتعاطف مع المظلومين والضعفاء، فتتوثق العلاقة بينهن خارج قسم البوليس والحجز، ويصرن جزءًا من البنات اللائى يجتمعن في شقة سلمى بوسط البلد، يقفز الزمن من الآنى المعاصر إلى الماضي، فيكون الحديث عن «إيزاك ديكسون» وعلاقته بالفنانات: تحية كاريوكا وسامية جمال وفيروز وغيرهن.

حرصت الكاتبة –رغم تشظى الحكاية– على التبئير لحيوات البنات المتنوعة، ثم تقاطعاتها وارتداداها للماضي، ليس ماضي الشخصية، وإنما ماضي المكان، وسط البلد بجغرافيته المتنوعة التى تتحرك فيها الشخصيات، تنسج الحكايات، تناقضها ومقابلتها بحكايات أخرى، كان لا بد من ظهور شخصية الأم الحكاءة التى تعيش في الماضي وتحيا مأزق انفصالها عن التطورات التي تتسارع حولها، وتعمد الكاتبة إلى رسم بيئة فضائية تناسب السمات الداخلية لهذه المرأة، تجعلها تتعاطف مع البنات.

اتكأ الخطاب السردي علي سمات وظيفتها تشويق المتلقي، وتحفيزه علي متابعة القراءة، لعل أهمها تصوير الحركة الثقافية للأدباء والفنايين التشكيليين والموسيقيين، نقل بعض الحوارات، أو سرد أصداء لحكايات يعرفها كل من يتردد علي مقاهى وسط البلد، كما حرصت على تطعيم السرد بكم من النكات والعبارات ذات الايحاءات الجنسية، الكشف عمَّا يدور بين الرجل والمرأة أثناء الممارسة الجنسية دون مواربة.

تبحث شخصيات البنات عن التحقق، لكن هذا التحقق مرتبط بالبحث عن الآخر الذى يشاركهن الحياة، ومن ثم فنجاحهن مرتهن بالآخر، سلطانة –مثلًا– تظن أنها كبحت جموحها الجنسى بالزواج، والاستقرار، والسفر إلى أمريكا حيث الحلم الطوباوى، الذى يتحول إلى كابوس.

تمثل سلمى بؤرة الحدث، منها تتفرع الأحداث، وإليها تتجمع أخبار صديقاتها، وكما تصاب المرأة بالشيخوخة تشيخ الأماكن وتفقد بريقها، فوسط البلد يقتحمه شرائح من الطبقة المتوسطة، وما دونها، بعد أن كانت مكانًا للطبقة الأرستقراطية، فالعمارة الواحدة تجتمع فيها كل شرائح المجتمع المصرى، دلالة علي أن الحراك الاجتماعي غيَّر الموازين الثابتة بين الطبقات.

هل تحررت شخصيات «هبات ساخنة»؟

لم تتحرر المرأة تمامًا في هذه الرواية، بل إن بعضهن يقعن في براثن الآخر، ويستسلمن لمصيرهن بداية من سلمى الساردة، سلطانة، سميحة، الخطاب السردى في هبات ساخنة ينفتح على اشتباك قوى بين قضايا تهتم باستلاب المرأة، وتهميش كيانها، واختزال وجودها، إضافة إلي الابتزاز، وتغييب وعيها داخل سراديب الجسد كما يراه الرجل، وكما تهوى ذائقته الذكورية. إن سقوط المرأة لا يأتى علي يد الرجل فقط، بل تشارك المرأة ذاتها في هذا السقوط، وهو ما تعانيه غالبية نساء «هبات ساخنة». أفلتت من هذا المصير "بزادة هانم" المنتمية للماضى، فهى تعيش حياتها كما تريد، تدرك أنها تحيا في زمن غير زمانها، وتنفتح علي عوالم وحيوات البنات من خلال لقاءاتها بهن أو سماع حكاياتهن من ابنتها سلمى، لا تعترف بقسوة الزمن، بل تعيش لحظتها كما تحب.

تتبنى سلمى الساردة نظرة ذكورية للمرأة، في محاولة معرفة ماذا يحدث لها قائلة: "أنا أعيش مأساة اليأس، لا تغضبن أيتها الصديقات أو اغضبن»، "أنا امرأة كسرت حاجز الأربعين، انقطعت دورتي الشهرية، أعيش مأساة سن اليأس». اليأس هنا ليس داخليًّا، بيولوجيًّا كما يبدو، لكنه يأس خارجى ينعكس على المرأة، يأس من عدم وجود علاقات سوية بين الرجل والمرأة سواء في العمل أو في الحياة العاطفية، تفلح تلك الفتاة الفقيرة التى أجبرت على ممارسة «البغاء» بتحريض من جدتها، عندما تجد من يحبها، وينتشلها من استغلال جسدها، فالفقيرات ليس لديهن رفاهية اليأس الذى يصبه المجتمع، فالحياة ومتطلباتها تجعلهن أكثر صلابة ومواجهة.

في محاولة التمسك بالأمل، تنجح سلمى فى تحويل الهبات الساخنة إلى لعبة، يشترك فيها شمس وقمر –ابنا صديقتها سلطانة– وأمها، فما الحياة إلا لعبة، هكذا يتحول اليأس إلى حياة في «هبات ساخنة» ○



عبد النبي عبادي

محطاتُ الحداثة وجمَاليات الصعلكة في قصيدة النثر المُعاصرة قراءة في «قطار المناشي» لمحمود الكرشابي

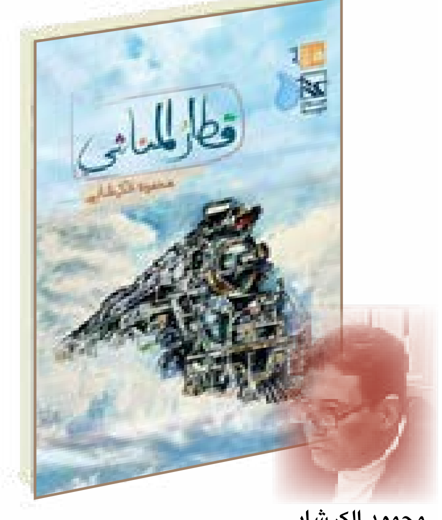
المُقاربة التي أسوقُها تحاولُ أن تُقدم إناءَ ضوء فوق مائدة الشعر لمجموعة شعرية لواحدٍ من كتاب قصيدة النثر المصرية المُجيدين وهو الشاعر الأربعيني محمود الكرشابي. وقد قلتُ عنهُ وعن قصيدة النثر من قبل: إن الاتهامَ التاريخي الذي وُجهَ وما زالَ يوجه لقصيدة النثر هو أنها سَمَحت للأدعياء بكتابة ما يكتبون وتجنيسه على أنه الشعر النثري أو القصيدة النثرية، بالطبع هُناك من أقنعونا بموهبتهم في قصيدة النثر وأدخلوا البهجة في قلوبنا بثقتهم المطمئنة في نصوصهم حتى وإن بالغوا وأمعنوا في التنكر للقصيدة الخليلية.

لا يغرنك تقلبُ الشعراء بين أشكال القصيدة في زماننا الحالي، وذلك لأن الشعرَ كالماءِ الذي يتسرب في يُسرٍ –ولو بكميات قليلة– فيُفتت أشد الصخور صلابة. لذلك فأنا لستُ مع التشتت والركض وراء كل مذهبٍ والرقص على السلالم وهو ما لا يُقيم مُنجزًا ولا يُحقق خبرة إبداعية أو يُفرزُ نصًا يُمكنُ وسمه بـ«الأصالة».

إن الحديث عن قصيدة النثر المصرية المُعاصرة يبدو لي الآن ضرورة إبداعية ونقدية مُزدوجة الأهمية لأنه يُحقق هدفين كبيرين هُما:

أولا: مُراجعة ما كُتِبَ ونُشِر وتحليله تحليلًا واعيًا وموضوعيًا وعلميًا يسمحُ باستشراف حقيقي لما قد يكون عليه موقف قصيدة النثر مُستقبلًا. وقد أعني أن يكون ذلك التحليل بغرض إصدار أحكام قِيمَة لها من طبيعة الفرز والتجنيب أكثر ما لها من الإقصاء والتغافل المبدئي الساذج. ولا أرى في ذلك تعارضًا مع فكرة أن الإبداع يستعصي على التنميط والقولبة والتعليب، إذ إن هُناك شروطًا عامة في الإبداع ولا يُمكنُ أن ندَّعي طوال الوقت بأن الزمن كفيل بفرز الإبداع واستبعاد الرديء منه، فالزمنُ يتراكم تلقائيًا إلى أن يشاء خالق الكون، لكن المعرفة الإبداعية والوعي النقدي وفتح نوافذ التلقي

لا يُمكن أن يتم بشكل مؤثر في غياب القصدية والتعمد! لا يمكن أن يتم ونحن أسرى منصات التواصل الاجتماعي Social Media وأسرى المهرجانات والمؤتمرات والجوائز غير الجادة وغير المُجدية إبداعيًّا إلا قليلًا. وما زلتُ أؤكدُ أنني أتعامل مع قصيدة النثر –كمُتلقٍّ- بحذر وحيطة وتحفظ لا ينطوون على «رفض» لها ولكن إيمانًا بخطورة وفداحة الإثم والخطيئة التي ترتكبها قصيدة النثر في تبني كل لُقطاء الإبداع ومنحهم حق اللجوء!
وبعد ما يزيد عن الأربعة عقود من ميلاد قصيدة النثر العربية لم يعُد مقبولًا أن تظل ساحةً مفتوحة على الدوام لاختبارات الإجادة والأصالة، لأن ذلك عمِلَ عملًا سلبيًّا ضد قصيدة النثر طوال الفترة الماضية، ما بالُك لو أضفنا إلى ذلك الإحجام النقدي الحقيقي عن «قصيدة النثر» بُحجج وتوهمات كثيرة غير صادقة.
ثانيًا: تبدو الحاجة إلى تجاوز «سوزان برنار» عظيمة ومُلحة، وأعني هُنا كتابها المهم –آنذاك وطوال الفترة الماضية– «قصيدة النثر من بودلير حتى وقتنا المُعاصر». وقد أعني بهذا «التجاوز» إعادة قراءة «برنار» وفق المُدخلات الجديدة ووفق التاريخ الذي اكتسبته قصيدة النثر بمرور الزمن وليس «بالقصد الإبداعي» المنهج، حتى نستطيع أن نضبط ساعاتنا من جديدٍ على «ميقات قصيدة النثر». لقد أنتج العرب بحوثًا وكتُبًا لا بأس بها في ذلك المجال، لكن اعتماد «برنار» كمرجع رئيس عند الرد على النقد الذي قد يوجه من حين لآخر «لمشروعية قصيدة النثر» أصبح أمرًا يدعو للشفقة ويبعثُ على السخرية حتى وإن اعتبر الشاعر والمُترجم رفعت سلام الكتاب –في ترجمته العربية– «المهدي المُنتظر»[1].
أما المُقاربة التي بين أيدينا الآن فلا هي تسعى إلى تفنيد النقد –ولا أسميه «اتهامات» كما يحلو لكتاب قصيدة النثر تسمية النقد الذي يوجه لنصوصهم– ولا هي مشغولةٌ بالمطحنة الدائرة حول جدارة «قصيدة النثر» بقضايا العصر وتجاوز «القصيدة الخليلية» و«قصيدة التفعيلة» باعتبارهما موروثًا لا بد من الإجهاز عليه بسيف «الحداثة»!
وقد وصلَ الأمرُ بالشاعر أشرف البولاقي إلى القول: «إن لقصيدة الخليل آثارًا نفسية وعقلية، قد تظل ضامرةً أو مستتِرة في نفوس متعاطيها زمنًا طويلًا، لكنها في حالات معينة، يمكن أن تتطور وتتفاقم، لِتدفع بأصحابها إلى عيادات الطب النفسي ولا ينجو منها –ممن يتعاطاها– إلا المثقفون الذين يمتلِكون وعيًا حادًّا بفكرة الكتابة، وفكرة الشعر، وهُم قليل!»[2].
لكن المُقاربة التي أسوقُها تحاولُ أن تُقدم إناءَ ضوء فوق مائدة الشعر لمجموعة شعرية لواحدٍ من كتاب قصيدة النثر المصرية المُجيدين وهو الشاعر الأربعيني محمود الكرشابي. وقد قلتُ عنهُ وعن قصيدة النثر من قبل[3]: «إن الاتهامَ التاريخي الذي وُجهَ وما زالَ يوجه لقصيدة النثر هو أنها سَمَحت للأدعياء بكتابة ما يكتبون وتجنيسه على أنه الشعر النثري أو القصيدة النثرية، بالطبع هُناك من أقنعونا بموهبتهم في قصيدة النثر وأدخلوا البهجة في قلوبنا بثقتهم المطمئنة في نصوصهم حتى وإن بالغوا وأمعنوا في التنكر للقصيدة الخليلية. يقول الشاعر محمود الكرشابي:
يظن بكَ البُلهُ
أنكَ لم تقرأ الخليل بن أحمد
آهٍ لو كانوا بُلهًا
بالقدر الذي يُغري غروري
بالانزلاق
لقُلتُ لهم:
ومن هذا الخليل بن أحمد!
إن مثل هذه النصوص المؤدلجة تماما تعكسُ رهانًا كبيرًا على قصيدة النثر لدى كتابها. والكرشابي لم ينفِ في قوله السابق قراءته للخليل بن أحمد؛ ما يعني أنه غير مُنبَت الصلة بالجذر الشعري العربي، إلا أن تساؤله الساخر الأخير يعكسُ نية



محمود الكرشابي

قوية لتثوير القصيدة وتجاوز موروثها بينما قد يفهمه البعضُ على أنه تنكر للموروث الإبداعي الشعري. وفي موضع آخر يجيءُ الكرشابي مؤكدًا ثورته على القديم في الشعر والنظرية فيقول:

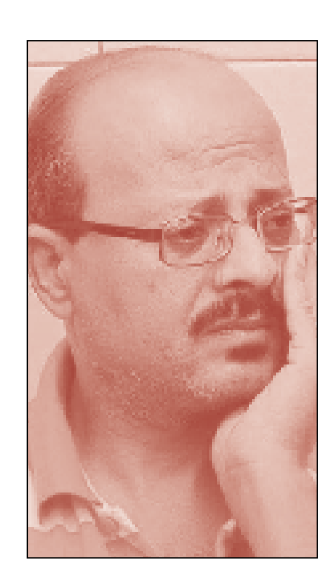
استصرخ يا ولدي مملكة الموتى
والعن آلاف الشعراء الأفاقين
ودعني أمسك بولي
شُحًّا فوق (الطبقات)
فلا شيء سواك يستأهل
أن نقرأه كل صباح.

لكن كثيرين آخرين أفسدوا هذه البهجة بنصوصهم المترهلة والتي تتسولُ لُغة القصة في ثوب الشعر وتتكرُ ثوبَ القصة في لُغةِ الشعر، ولا ننكرُ –مُطلقًا– أن السرد والشعر يتداخلان كثيرًا، فالسرد تقنية في الشعر، وتشعير السرد أمرٌ بليغ، لكن خصائص كل واحدٍ منهما تظل متميزة وواضحة وحاضرة في مساحات التلقي والتأويل، بينما في النصوص (الشعرية النثرية) الرديئة تضيقُ مساحات التلقي؛ أو نحتاجُ إلى شاشاتٍ أخرى نستقبلُ من خلالها تلك النصوص غير شاشة الشعر».

على مقربة من المفاهيم الثلاثة: سأسعى في السطور القليلة القادمة لتقديم التعريف الإجرائي الخاص بكل مفهوم من المفاهيم الثلاثة التي تضمنها عنوان المُقاربة النقدية بإيجاز ووضوح ودون إيغالٍ في التنظير (حتى لا يُرهقَنا البحثُ بعيدًا عن النص الذي نحنُ بصدده).

1– الحداثة «الشعرية»:

الحداثة ليست مفهومًا يقتصرُ على الإبداع المكتوب ولكنها تُعد تيارًا واسعًا يواجه الواقع المُعاصر المعيش في كل جوانبه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها. وتفرضُ «الحداثةُ» شرطًا رئيسًا في النصوص أو البنى والنظريات أو الأفكار والرؤى التي تُريدُ الانتساب إليها وهو تجاوز كل القوالب والتنميطات وما يُسمى «الثوابت» التي قد تفرضُ سُلطة ما على العقل. وبعيدًا عما نستطيعُ توجيهه لذلك الكلام من نقدٍ ونقضٍ في كثيرٍ من جوانبهِ، نحنُ بحاجة للتوقف قليلاً أمام «الحداثة الشعرية» التي تناولتها مقالات ودراسات



أشرف البولاقي



شريف رزق

ومقاربات كثيرة عربية بعد الأجنبية التي تناولتها وهضمتها وتجاوزتها. إن المُتبصر فيما كُتب في الحداثة الإبداعية يجدُ أن الحداثة –في الإبداع الكِتابي مثلًا– ترتكزُ على تجاوز سُلطة النص وكسر سُلطة الموروث. لكن الوعي بذلك «النص» والتحليل الفاهم «للموروث» يجعلان من «الحداثة» مفهوما يختلفُ بين الشرق والغرب!

وكما يبدو فأنا أتفقُ مع محمد عابد الجابري في أنه لا توجد حداثة مُطلقة كلية وعالمية، ولكن هُناك حداثات تختلف من وقتٍ لآخر ومن مكان لآخر[4]. ووفقًا للرؤية السابقة للحداثة باعتبارها تجاوزًا لسُلطة النص وكسرًا لسُلطة الموروث فإن «قصيدة النثر» هي واحدة من أهم تجليات «الحداثة الشعرية» والتي انطلقت كواحدة من منتوجات الحداثة بوجهها العام.

2– قصيدة النثر المُعاصرة:

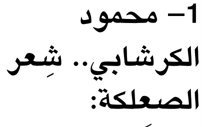
لا نستطيعُ أن نصب قصيدة النثر في بوتقةٍ واحدة شأنها في ذلك شأن الشعر والإبداع في العموم، وحتى التقسيمات أو التأطيرات التي تتم أحيانًا لا تتعدى وظيفتها الدرسَ النظري، لكن التعميمَ خطرٌ على الفِكر والإبداع (التعميم دون دراساتٍ مُتأنية).

وقد نستطيعُ أن نسوقَ عددًا من الرؤى حول قصيدة النثر، ومن ثم نخلُص بمفهوم أو مفاهيم تُشيرُ إلى قصيدة النثر.
واجهتْ محاولات صك مفهوم جامع لقصيدة النثر عددًا لا بأس به من المصاعب (عادةً يجيء المفهوم مُراوغًا ولا يصمدُ كثيرًا أمام الاختبار التطبيقي). وبحسب شريف رزق فقد تركزت الإشكاليات الأساسية لقصيدة النثر في (المُصْطَلحِ– الإيقَاعِ– كيفيةِ تحقيقِ الشعريةِ– علاقتِهَا بِالسردِ)[5] ويستطيع المتأمل لتلك الإشكاليات أن يرى أن «المُصطلح» هو بؤرة الإشكالية، كيف لا وهو يجمع لفظتين تحملان ظلالًا وتاريخًا (وأيديولوجيا) ومعاني مُتعارضة!

3– الصعلكة «شعريًّا»:

– الصعلكة اصطلاحًا:
للكلمةِ «الصعلكة» ظلالٌ من الدونية والخِزي والفقر في معناها العام. كما أن تصورها من منظور سوسيولوجي يُحيلُنا إلى متاهات صراع الطبقات (طبقات الناس وليس الشعراء) حيثُ لا يغيبُ عن ذهن القاريء العادي وحتى غير القاريء أن «الصعلوك» هو الفقير المُعدم الذي لا مال له ولا أهل له ولا عشيرة تتعصب له أو ينتمي إليها كما أن دوره الاجتماعي لا يتعدى كونه الشماعة التي يُعلقُ عليها «الأغنياء والنبلاء» كل بلايا وإخفاقات المُجتمعات.

– الصعلكة لُغةً:
اشتُقت في الأساس من مادة «صَ عْ لَ كَ» وفي لسان العرب: «تصعلكت الإبل إذا دقت قوائمها السِمَن. والتصعلك: الفقر. وصعاليك العرب: ذؤبانها، وكان عُروة بن الورد يُسمى عروة الصعاليك لأنه كان يجمع الفقراء في حظيرة فيرزقهم مما يغنمه»[6].
لكن الصعلكة (شعرًا) تأتي على مسافة مُلغزة أحيانًا بين المعنى اللغوي للكلمة والمعنى الاصطلاحي، حيثُ أنها تهضمُ المعنيين تمامًا ولا تتنكر لما فيهما من صفات ليست محمودة، غير أن الصعلكة (شِعرًا) تنقسمُ وفق ما أراهُ إلى قسمين رئيسين:
أ– الصعلكة الشعرية الشكلية: حيثُ نتحدث عن الشعراء اللصوص في قبيلة العرب، الذين يسرقون ويقطعون الطرق لكي يواجهوا حاجتهم الماسة للمال وبالتالي «شرعنة الجرائم باتقاء الفقر»[7].
ب– الصعلكة الشعرية المضمونية: والإشارة إلى «المضمون» هُنا واضحة. وأتحدث هُنا عن الصعلكة باعتبارِها رؤية وموقف من الحياة أو من الشعر والإبداع. في هذا النوع من الصعلكة الشعرية تجيء الصعلكة رديفًا للتمرد و«التجرد/ الانجراد» من كل عادات القبيلة/ المُجتمع في خُطوة أولى لنقدِهِ والهجوم عليه «شعريًّا» في لُغةٍ ومضامينٍ غير مألوفة. وللصعلكة في الشعر تاريخٌ طويلٌ ومجدٌ لا يُنسى!

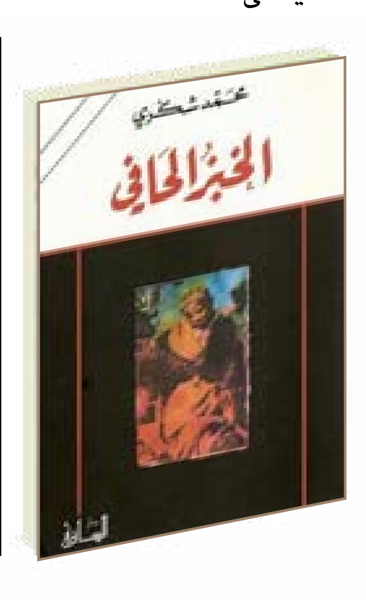


1– محمود الكرشابي.. شِعر الصعلكة:

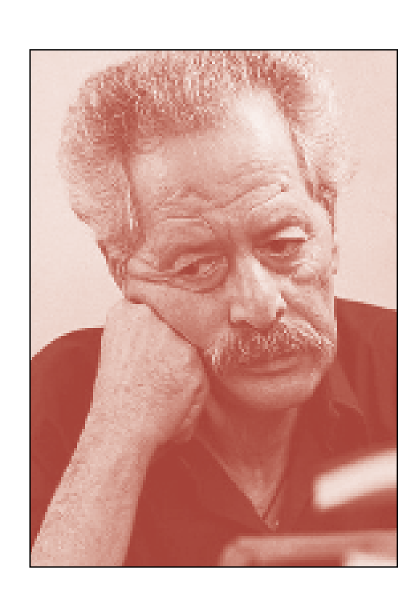
لو نظَرنا بعين الفاحصِ والمُدقق لعناوينِ المجموعات الشعرية الثلاث التي صَدَرت للشاعر محمود الكرشابي حتى الآن، سنجدها على الترتيب وفقا لسنة النشر هي:







هذه مُقدمات يحاولُ بها الشاعر انقلابه على أبيه مُبررًا استحقاقه القتل عن جدارةٍ. وحتى لا يظن بنا القاريء الظنون، فإن ما أتحدث عنه هو عملية قتل مجازي وقتل معنوي للأب الأدبي، الأب الجَمالي التقليدي، وهي من سمات الشعراء الصعاليك الذين يُنكرهم آباؤهم لفرط ما يأتون من جرأة أو "وقاحة" في القول أو الفعل.



محمد شكري

أ– الرحيل الأول[8].
ب– كشحاذٍ يُمسك دفْترًا[9].
جـ– قطار المناشي[10].
بالإضافة إلى عددٍ من نصوص المسرح، فازَ واحدٌ منها (الإسكافي) بجائزة الفُجيرة الدولية لنصوص المونودراما 2017. لكن ذلك ليس محل دراساتنا الآن. وعند الرجوع إلى عناوين مجموعاته الشعرية الثلاث ستجدُ ملمح (الصعلكة) حاضرًا بشكل جلي؛ فكلها عناوينٌ تُشيرُ إلى الترحال والتنقل بشكل أو بآخر، وتحمل إشارات بعيدة إلى طبيعة ذلك الترحال والتنقل المقترن إما بالتمرد أو بالفقر أو بهما معًا:

أ–الرحيل الأول ◄ إشارة إلى أن ذلك الرحيل الأول أعقبتهُ سلسلة رحيل متوالي.
ب–كشحاذٍ يُمسك دفْترًا ◄ هل للشحاذ أن يُسمك دفترًا؟ إلا إذا كان مُتمردًا ويطلُبُ حساب الجميع!
ج–قطار المناشي◄ رحلة الفَقر والحاجة.

غير أن حظ هذه المُقاربة من تلك المجموعات الثلاث هو الكتابُ الأخير (قطارُ المناشي) الذي أتى مُعبرًا عن حداثة النص الشعري الواعية حيثُ يُشاكسُ النصَّ الموروثَ في كل شيء ويُناكدُ المألوف حد الرفض الثوري المُتطرف أحيانًا.

2– محطات الحداثة وجماليات الصعلكة في «قطار المناشي»:

في القصيدة الأولى من الكتاب والتي جاءت بعنوان (هي البيرة..) يجيءُ الشاعرُ ساحرًا مراوِاغًا في إشاراتِهِ، صعلوكًا في مضمون قصيدتِهِ، متمردًا في رؤيتِهِ. إن في ذلك كثيرًا مما قد يُقال حول احتشاد عتبات الحداثة في هذا النص جنبًا إلى حنب مع جماليات الصعلكة التي جعلت من الخمر ضحيةً لسوء الفهم إن جاز لنا التعبير، حيثُ يُقدمُ الشاعرُ وظيفةً جديدة وصادمة للخمر التي عهدها السكارى تُذهبُ العقلَ وتُنسي همومَ الحياةِ وأكدارها.
فالخمرُ والسكرُ (وهو ديدنُ الشعراء الصعاليك) هو آلة الزمن التي يُسافرُ بها الشاعرُ للماضي ليُحاكمَ التاريخَ ويُستحضرَ أبطالهُ ليوجه لهم أصابع السخرية المرة، ويكنسهم من على الطاولة وهو يتناول المزة مع البيرة ويُتابعُ الراقصة التي اخترق من خلال سُرتها (الثقب الكوني) حجاب الزمن ليرى سكرانَ ما لا يراهُ اليقظانُ، يقولُ[11]:

في نُزلٍ مفتوحٍ
بارٌ رخيصٌ
وراقصة بيضاء
والبيرةُ في الأكواب

السكارى ودودون
يوزعون السجائرَ والتحايا
قلتُ: ظَلمنا الخمرَ يا صاح..
والراقصةُ تدور
شعرها مروحةٌ
والسرةُ ثقبٌ كوني
يُعلنُ الشاعرُ بوضوح تام اكتشافه وظيفة جديدة للخمر ويُبدي ندمه على سوء فهمه لوظيفةِ الخمر بقوله (قلتُ: ظَلَمنا الخمرَ يا صاح..)!

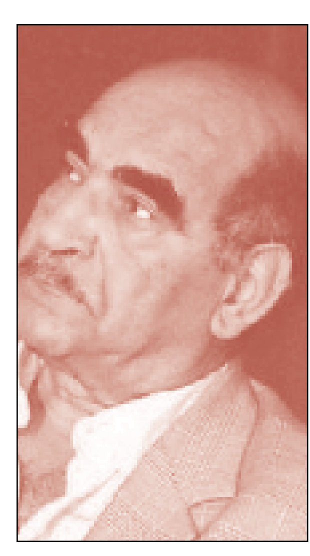
محمود الكرشابي يقتُل الأب (1)

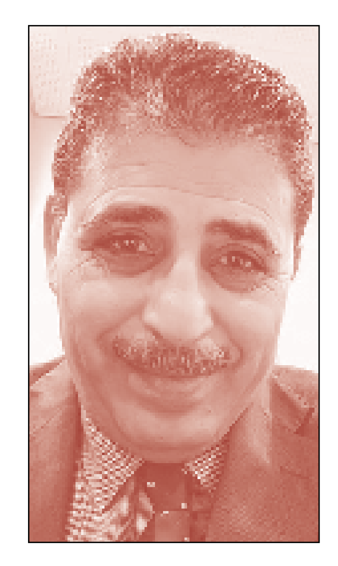
يرى محمد عليم فب كتابه «الصعلكة في الشعر العربي الحديث» أنه لم يكُن بالإمكان أن تستقيم العلاقة بين الشاعر الصعلوك وقبيلته إلا حينًا من الوقت، فالعلاقة بينهما بدت هدوءًا سابقًا على عاصفة مُحتملة، وفي ظني –والكلام ما زال لمحمد عليم– أن مرحلة الهدوء تلك لم تكُن إلا الفترة التي أخذت فيها اعتمالات الصعلوك في التصاعد حتى شوطها الأخير، والذي انتهى بالمفارقة النهائية وسفور العداء.
انتهى كلام الدكتور محمد عليم لتبدأ قصيدة الكرشابي «خيالاتُ العُزلة» التي لم ينقلب فيها على القبيلة فقط بل ثار على القبيلة والأسلاف والأب، يقول ص27 في استهلال مُستقل ومنفصل شكلًا عن القصيدة، لكنه مفتتحٌ لمُحاكمة الأب والأسلاف:
الأسلافُ عبء..
وكلما امتد نسبُك
كلما زاد حملُك
وضاق بهم كتفك
.. اللقطاء خفاف
وهذا موقفُ الشعراء الصعاليك من قديم في نُكران فضل النسب والقبيلة، إذ إنهم لم يجدوا في القبيلة دفئًا ولا في النسب هُوية صالحة للتوالد والاستمرار بقدر ما أصبح عبئًا متمترسًا في وجه كل جديد، لا يقبلُ الرأي الجديد ويخشى الفكرة المُفارقة ويئن من هاجس المنافسة! القبيلةُ التي لفظتهم لمُخالفتهم في المسلك وفي الرأي، وربما تكون القبيلة قد سطتْ على بعض شعرهم وأهلكته نكاية فيهم وتخلصًا من مُستنداتٍ تُدينُ الجميع بلُغةٍ لاذعة، صاخبة، ولكنها صادقة في التعبير عن معاناة الشعراء الصعاليك.
يدخُل بنا الكرشابي قصيدته خفيفًا بلا نسب، لقيطًا يطلُبُ الشعر نسبًا وصهرًا، يقول مُخاطبًا القبيلة أو الجمهور ص28:
هلْ قلتُ لكم:
إنني لا أحب أبي
أكرههُ
ستقولون عني:
ولدٌ عاق،
ابن حرامْ
ينطوي هذا الخطاب على إحساسٍ عميق بصعوبة البوح والتنفيس في حضرة «آخرٍ» مُحافظ ومتربص بالكلمات التي تتسعُ عن مقاس الألسنة قليلًا، لكنه يمضي في اعترافه هادئًا مُطمئنًا لأن ضميره ارتاح إلى براءته مما قدْ يُرمى به من تُهم الجحود والنكران، فيقول:
ليس الأمر كما تصورتم
فأنا أميلُ على قدميه
لأنعله حذائه
أُدخله الخلاء
وأفرح ملء قلبي
عندما يدعو لي
ليس اعتقادًا في شيء
أو رجاءً لشيء
فقط لأرى سعادته
وهو يمارس دوره
كأبٍ يدعو لابنه
لكنهُ يُفاجئنا ويخدشُ طمأنتنا الزائفة فجأة باعتراضه على دور أبيه، يواجه هذا الدور ملولًا ضجرًا متأففًا منه، لأن ذلك الدور كانت تحكمهُ النوايا الحسنة في غيبة «الفعل» الذي كان مُعطلًا اعتقادًا بأن الغيبَ هو الفاعلُ الأول والأخير دونما أسبابٍ تُقدم أو خُطواتٍ تُمشى:
دورهُ الأثير والذي ظل يؤديه خاشعًا
خمس مراتٍ يوميًّا
وعلى مدى أربعين عامًا

ولم تصفق له السماء مرةً واحدة!
لم تصفق السماء، ولن تصفق للذين يكتفون بالدعاء شماعةً وحقيبةً نفسية يُلقون فيها بمكنون صدورهم وما عجزت عنه أياديهم دون سعي، بل إن ما يسعون في تحصيله ويحسبون أنهم يُحسنون صُنعا هو تضييع «الآخر» في دوامات من التسويف والتواكل والغفلة التي تقذفُ بالأبناء إلى حَجرٍ في صحراء جرداء، تلفح الشمس وجوههم ويكوي الجوع بطونهم، ويُناوشهم ذُبابُ الجهلِ والرفض:

لكنني لا أحبه
أما عن أسبابي
–إن كانت تعني أحدًا غيري–
خُذ عندك:
ألا تكفي خطيئته الكُبرى
أنه في لحظة نزق
ألقى بي إلى العالَم
ولم أكن والعالم مستعدين
يكفي أنني
أسيرُ حاملًا على كاهلي
اسمه واسم أبيه وجده
إلى آخر عائلةٍ عاطلةٍ
عن أية موهبةٍ
ليس لي جد عظيم
مؤسف هذا بقدر ما هو محبط
لم يغتصب أي من جدودي
عرش مملكة ولو بعيدة

وهذه مُقدمات يحاولُ بها الشاعر انقلابه على أبيه مُبررًا استحقاقه القتل عن جدارةٍ. وحتى لا يظن بنا القاريء الظنون، فإن ما أتحدث عنه هو عملية قتل مجازي وقتل معنوي للأب الأدبي، الأب الجَمالي التقليدي، وهي من سمات الشعراء الصعاليك الذين يُنكرهم آباؤهم لفرط ما يأتون من جرأة أو «وقاحة» في القول أو الفعل، لكن الشاعر محمود الكرشابي بادَرَ بالتنكر لأبيه والانسلاخ عنه لأن هذه نتيجة حتمية لصراعٍ درامي مُتصاعد في النص الشعري وفي الواقع الذي يعيشه الشاعر المُهمش عن عمدٍ من قبيلته المُحافظة، المُحافظة على كل قديم ولو كان رخيصًا، ولو كان باليًا، ولو كان خطرًا


محمد عابد الجابري


محمد عليم

كامنًا في اللاوعي مُتسلطًا على الوعي ومُتجليًا في الفعل اليومي.
إن القبيلة الشعرية (الأب الأدبي) التي أرادت أن تؤدب الكرشابي بآدابها وتضيق عليه الخناق في رِزقهِ الشعري، لم تترك له فرصة للعيش إلا السرقة والإغارة على القوافل المسافرة أو العمل ككاتبٍ لقصيدةِ النثر!

(2)

«في الخيال لا أذكر كم مرة قتلته. لم يبق لي إلا أن أقتله في الواقع».
هذا هو قول مُحمد شكري في مأساتِهِ «الخُبز الحافي»، وهو في الحقيقة معذورٌ إذ وصفَ أباه بأبشع الصفات ونعتهُ بأشنع النعوت في تعامله معه ومع أخيه (قتله ضربًا) ومعه، فكانَ متوقعًا أن يسعى إلى قتلِهِ في الواقع.
وبما أننا ما زلنا مع قصيدة «خيالات العُزلة» من المجموعة الشعرية «قطار المناشي» فإن لدى محمود الكرشابي أسبابًا إضافية تدفعه لقتل الأب فوق اتفاق أسبابه مع بعض أسباب محمد شكري:

ألا يكفي أنني رأيته
ذات مرةٍ
يصفعُ وجه أُمي
تلكَ الكائنُ الملائكي
والتي لا يستأهلُ ظفرها
هي أولُ وآخرُ مَرَةٍ
وهي سامحته
بعد نصف ساعةٍ وقُبلتين

لن يُغريني الكلامُ عن المرأة المُستضعفة، الأنثى الهشة، ولن أخوضَ فيه، لكنني أجدُني مدفوعًا لتفسيرِ هذا المقطع على نحو نفسي، يبدو أن الشاعر هُنا طفلٌ لم يقع في «عُقدة أوديب» بل وقع في عُقدة مُركبة أوديب/ إليكترا، فهو يريدُ نفسَه عوضًا عن ذلك الأب «الذي لا يستأهل ظفر أمه»، ومن ناحية أُخرى تُحيره طيبةُ أمه وتَسامُحها مع ذلك الرجل، فهو يريدُ نفسه بدلًا منها كي يرد لأبيه الصفعةَ صفعات! لكن ذلك الأب أوقع الشاعر/ الطفل في حيرةٍ أكبر أفضتْ إلى كراهية أكثر ببكائهِ على أمه:

وعندما ستموت
بعد نصف قرنٍ وأربعة أولاد
وما لا يُحصى من أحفاد، وهزائم
يبكي على قبرها
كما لم يبكِ أحدٌ
على أحدٍ في العالمين

إن ذلك الحنان المُباغت أحيانًا والمُفرط أحيانًا هو ما يؤجل لدي الشاعر قتل الأب رُغم اعتزامه ذلك، فيقول: «حنانه الزائدُ إبرٌ مغروسةٌ في قلبي»، ومن ثم هل هو يُريدُه شيطانًا محضًا أم ملاكًا محضًا؟ فتكون الإجابة:

لو كان لي أن أُنجب أبي
لو كان لي أن أصطنعه
لاصطنعته أكثر جمالًا
وأقل حنانًا
حنانه الزائد إبرٌ مغروسةٌ في قلبي

لقد تملكت الشاعر مشاعر الصعلكة والضجر من الإطار العائلي المُغلق، الذي يُغلفه إلهٌ في صورة أب، فاختلطتْ عليه مشاعر الحُب بمشاعر النفور والعصيان لأن له في الحُب مسالك غير تلك التي يسلكها أهلهُ، وله أيضًا في الكُره مذهبٌ:

كثيرةٌ هي أسبابي لأكرهه
لكنها نقيةٌ وساذجة
ليس من بينها صراعٌ على عرش

ها هي من جديد سيرة أوديب متخفية وصريحة في آن، فمنذُ أن ولدَ الشاعر والأبُ/ القبيلةُ تخامرُه مشاعر الشك فيه كما لو أن نفس النبوءة التي حذرتْ أوديب من مولودٍ سيأتي له يقتله ويتزوج امرأته، حذرتْ القبيلة من شاعرٍ صعلوك، يخرجُ على الأعراف والتقاليد ومن ثم حق عليه القتل وقت ميلاده رُغم أنه لم يأتِ ليصارعهم على «عرش» أو امرأة، بل جاء طالبًا أن يكون نفسه، لا أباه، وأن يكون شعرَهُ لا صداهم، وأن يكون مبدأه، لا نَسَبه الثقيل!

إن مذهب الشعراء الصعاليك في الكُره جديرٌ بأن يُحسدوا عليه، لأن ألسنتهم لا تُخفي ما في صدورهم، فتنطق بجرأة عما في داخلهم. بينما يقبعُ شعراء آخرون في كهوف من الصمتِ الرخيص خوفًا من عداوة الأب أو الحاكم أو الجمهور أو الناقد، فلا هُم نطقوا، فكانت المواجهة ولا هُم انصرفوا كي يصفو المشهد:

دماؤنا ليست زرقاء
كُرهي له كان خالصًا
ومنزهًا عن كل غرض
فلا تحسدوني عليه

لكن صعلوك القرن الحادي والعشرين لن يسلمَ من الأيديولوجيا، فإذا كان الأبُ الرمزي المعنوي والأدبي قائمًا لا محالة، فللشاعر أن يتهمه بالرجعية والتخلف ويُشهر في وجهه دليل الفُرقةِ والخصومةِ المُستحكمة:

هذا رجلٌ لم يقرأ
الـ Communist manifesto
باللّه عليكم
وأنا الخائبُ العظيم
كيف لي أن أُحب رجُلًا
لم يقرأ «كارل ماركس»
وهو وتلك ثالثة الأثافي
يشمئز من الحداثيين
يدعي أن نتنًا
يفوحُ من نصوصهم

يتطيرُ من صورهم
التي تطلي جدران غرفتي
ويتمتم: سحناتٌ كقساوسة..
تقطع الخميرة من البيت.
لم تُكن القصيدة من مطلعها حتى ختامها إلا حيلة شعرية استطعنا أن نستل منها «الأيديولوجيا الأدبية» للشاعر محمود الكرشابي، وكل ما سبق من أسبابٍ لقتلِ أبيه لم يكُن إلا تمهيدًا ليُفصح عن سبب الكُرهِ الحقيقي.
إن أباه يكره وديع سعادة ومحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ وأدونيس ومحمد الماغوط ومظفر النواب وأنسي الحاج، وشوقي أبي شقرا وسركون بولص وعز الدين المناصرة وبول شاوول وسليم بركات وعباس بيضون وبسام حجار وعبد القادر الجنابي، وعماد أبو صالح وحسين صالح خلف اللّه وفتحي عبد السميع ومحمد القليني وغيرهم من هؤلاء العُصاة الذين تقطع سحناتهم الخميرة من البيتِ الشعري وتجلبُ الفقرَ والنكد، نكَدَ السؤال!
يا له من أبٍ أدبي ورمزي يستحق القتل بدمٍ بارد! ⭘

الهوامش:

1- انظر: عبده وازن، كتاب سوزان برنار الشهير صدرت ترجمته في القاهرة. «قصيدة النثر» تسترجع السجال القديم بعد أربعين عامًا على انطلاقتها العربية، صحيفة «الحياة» السعودية، 8 أبريل 1999م. الموقع الإليكتروني:
http://www.alhayat.com/article/999381

2- انظر: أشرف البولاقي، الصفحة الشخصية على فيسبوك، مقال رقم (10) ضمن مجموعة مقالات «الشعر والشعراء»، تاريخ التصفح 18 أكتوبر 2019.

3- عبد النبي عبادي: الشعرُ والعولمة، تبارك للنشر التوزيع، ط1 أكتوبر2019، ص70.

4- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة.. دراسات ومُناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية/ لبنان، ط1، 1991، ص16.

5-شريف رزق، إِشكالياتُ النوعِ الشعري في قَصِيدةِ النثْر، موقع الحوار المتمدن، 3 يناير2015، تاريخ التصفح 19 أكتوبر2019.
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=453651

6- ابن منظور، لسان العرب، مادة: «ص ع ل ك»، ط1، 2005، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت.

7- انظر: محمد عليم، الصعلكة في الشعر العربي الحديث، ط1، 2016، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص75.

8- صَدَر عن دار وعد للنشر والتوزيع، مشروع النشر الإقليمي، ط1، 2015.

9- صَدَر عن سلسلة كتابات جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2017.

- صَدَر عن سلسلة أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2019.

- محمود الكرشابي، قطار المناشي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة أصوات أدبية، ط1، 2019، ص8- 12.



إياد حسن

(سوريا/ فيينا)

فضح المسكوت عنه..
قراءة في كتاب «الجسد المسكون والخطاب المضاد» لحياة الرَّايس

لماذا لا يأتي ذكر النساء المصلحات عند الحديث عن حركات الإصلاح الفكرية والاجتماعية التي تتعلق بالمرأة، ولا يكاد يتبادر إلى أذهاننا إلا محمد عبده، قاسم أمين، الطاهر الحداد وغيرهم؟ لأن مدونة التاريخ تبقى مدونة رجالية في نهاية الأمر، وهناك مصلحات في بداية القرن العشرين لا يأتي التاريخ على ذكرهن من أمثال: نظيرة زين الدين، عائشة التيمورية، زينب فواز، ملك حفني ناصف (باحثة البادية)، توحيدة بن الشيخ أول طبيبة نسائية إلخ. وليست فقط المدونة التاريخية من لا تحتفي بالمرأة ولا تفي النساء حقهم، بل إن التراث الحكائي النسائي وضع طي النسيان.

يطالعك الكتاب البحثي الصادر منذ فترة وجيزة للكاتبة **حياة الرَّايس** بعنوان جاذب صادم يشي بمحتوًى جريء في أدبيات المرأة المعاصرة، مضمون قديم جديد، بما هو مسكوت عنه من قضايا نسوية تحت مسميات بالية وحجج واهية. تبيح الكاتبة–الباحثة لقلمها أن ينيط اللثام عمَّا يسري في الخفاء ويُتستر عليه تبعًا لاعتقادات مجتمع نحتت أبعاده ذكورة مشوهة، فالإفصاح عما هو مسكوتٌ عنه عار ولزامًا عليه أن يدفن في مهده تعاميًا عن مسبباته وتجاهلًا لأيٍّ من تبعاته.



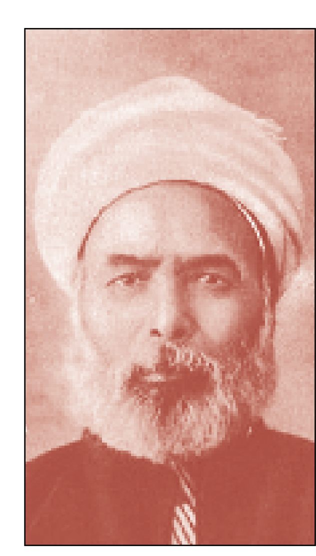
حياة الرايس

وكنتاج طبيعي لفرط الذكورة من كبت ورصد لموضوع جسد المرأة كمعادل أبدي للعار والخطيئة؛ تنشأ تلك المنظومة من القضايا المسكوت عنها بتواطؤ مجتمعي يعمد إلى تغييب جزءٍ فاعلٍ وأساسي من مكوناته. وصولًا إلى السيطرة على المدونة التاريخية الرسمية التي يطبعها بطابع ذكوري لا تحتفي بالمرأة وإنجازاتها.

تمزق **الرايس** وثيقة التابوهات الثلاثة لتطلق العنان لحسها السردي في رصد التفاصيل

المشوقة منتهجة طريقة البحث الميداني في سرد القصص من أفواه أصحابها، لتخلص إلى نتائج أكاديمية علمية وعملية لما أوكلت نفسها للخوض فيه.
ليس الوجه الآخر لعالم من النساء اللاتي يخضعن لشتى أنواع القهر الفردي أو الجماعي الذي يرتع بيننا، ولا حتى للميتافيزيقي منه؛ ليس وحده عرضة للمكاشفة والتشريح من قبل الكاتبة، لكنها تضرب عميقًا في جذور القضايا المطروحة بحثًا عن العفن المسبب لكل هذه البشاعة في مجتمعاتنا. تشريح عرضي لا يسلم منه لا عرف، ولا خرافة، ولا رجال، ولا نساء؛ وتشريح طولي يطال خطاب السلطة من رأس الهرم حتى سلطة الشخص على نفسه.

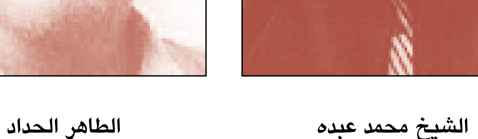
الشيخ محمد عبده



الطاهر الحداد



توحيدة بن الشيخ



الأمهات العازبات، مجتمع ينمو في الخفاء والظل كطفيليات منبوذة ضارة يُراد التخلص منها بأسرع طريقة وأسهل تكلفة وهو الانكار والتهم غير الأخلاقية الجاهزة مسبقًا. وأجساد مؤنثة مسكونة بالجان تعيش هيستيريا لا نهائية تودي بحياتهن إلى غياهب الخزعبلات التي تربى وتترعرع في أحضان مدعي الدين.

الأمهات العازبات الحقيقة والواقع

في البحث الميداني الذي تخوضه **الرّايس** تحرص على توثيق القصص لإعطاء العمل بعدًا واقعيًّا، حيث تزور مركزًا لإيواء «الأمهات العازبات» ضحايا حوادث الحياة وشرورها، تسمي الأشياء بمسمياتها دون خوفٍ من رقابة ودون مواربة أو مجاملة فقساوة القصص لا تقبل ذلك. تفضفض الفتيات عن خوالجهن وتجاربهن بكل تفاصيلها المعلنة والمخفية الحسية والجسدية في إدانة مباشرة لمنظومة ذكورية بطلها الرجل من جهة والمجتمع المتواطئ الذي يحمِّل المرأة سبب الخطيئة من جهة أخرى. بساطة وطيبة بنات الأرياف حد السذاجة واستغلال حاجاتهن لسد رمقهن هي من ضمن الفخاخ التي تنصب لهن في درب انتقالهن من مرحلة المراهقة إلى مرحلة الشباب في ظل غياب الوعي الكافي بأجسادهن بسبب تربيتهن المحافظة وبسبب تجاهل المناهج المدرسية لحقيقة أن التصالح مع الجسد يرفد المجتمع بقوة منتجة ويحمي أبناءه من التجني على طفل وليد لا ذنب له سوى أنه حصيلة حادث عابر.
لا يغيب عن الكاتبة تقدير الدور الجوهري الذي تقوم به الجمعيات من رعاية للأم وعناية بطفلها ودمجهم بالحياة العملية، وهي جمعيات توظف كوادر مؤهلة بتخصصات علمية في مجال علم الاجتماع والنفس. تسليط الضوء على تلك الجمعيات وذكر فضائلها يعرِّض للاتهام بتشجيع العلاقات المحرمة ويفتح باب المواجهة مع مدعي حماية الشرف والفضيلة.
هذه الأبواب تفتحها الكاتبة على مصراعيها مستخدمة مفاتيح الكلمات، بلغة استفزازية

إصابة المرأة بالحالة الهستيرية عند اقتراب موعد زفافها خشية أن يكتشف أمرها أنها ليست عذراء مثلًا، تفسره هي أن جنيًا يزورها وهو المسؤول عن فض بكارتها، تدَّعي أن الجان تلبَّسها كحجة أو ردة فعل هروبًا من خطيئة تحاسب عليها منظومة الشرف الاجتماعية. ولا يتخلص الجسد من تلبُّس الجان إلا بزيارة الأولياء الصالحين أحياءً منهم أو أموات، إيمانًا بقدراتهم على صنع الخوارق حتى في قبورهم.

تستنهض القارئ وتدين مجتمعًا يغض الطرف عن معاناة نساءٍ مقهورات. تلك الخطوة المتقدمة تضع الكاتبة والنص أمام مواجهة مفتوحة كرأس حربة يدافع عن مكون جرح نازفٍ ووجع مسكوت عنه في المجتمعات العربية والإسلامية.
ما معنى أن يسكن جسد المرأة جان؟ ولماذا المرأة؟ وكيف يتموضع جسد المرأة في مجتمع عربي إسلامي؟
تستهل **حياة الرّايس** بحث مفهوم السلطة وعلاقتها بالجسد بأسئلة متحدية تبحث عن إجابات يودعها مجتمع التسلط الأبوي أدراج عقده الأزلية. وبطريقة السرد القصصي لوقائع تحدث أمام عينيها تطرح الكاتبة قضية تلبُّس المرأة بالجان. هذا الاعتقاد السائد أن هذه الكائنات تتلبس جسد المرأة ولا سبيل لخروج الجان إلا عن طريق وساطة مدَّعي الدين والتدين الذين يملكون قدرات خارقة. تدرُّج الإيمان والتسليم بها عبر الزمن وتناقلها جيلًا بعد جيل عبر التخويف والترهيب.

إصابة المرأة بالحالة الهستيرية عند اقتراب موعد زفافها خشية أن يكتشف أمرها أنها ليست عذراء مثلًا، تفسره هي أن جنيًّا يزورها وهو المسؤول عن فض بكارتها، تدَّعي أن الجان تلبَّسها كحجة أو ردة فعل هروبًا من خطيئة تحاسب عليها منظومة الشرف الاجتماعية. ولا يتخلص الجسد من تلبُّس الجان إلا بزيارة الأولياء الصالحين أحياءً منهم أو أموات، إيمانًا بقدراتهم على صنع الخوارق حتى في قبورهم، والتزام النساء المتلبِّسات بإقامة الحضرات الدورية. في عيادة الطب النفسي ينحو التفسير العلمي منحًى مقاربًا للواقع، فتلك الاضطرابات الإدراكية كالهلاوس والخوف الشديد والقلق تخضع لنوعية العلاقات بين الفرد والأسرة، والمجتمع ومنظومة الاعتقادات السائدة.
السلطة الاجتماعية المتمثلة بالقانون والعرف والعادات والتقاليد تقوم بضبط قواعد الجسد؛ حيث تحريم الفعل وتحريم اللغة وتحريم التواصل مع الآخر وصولًا إلى تعريف المرأة كناقصة عقل ودين. إن المرأة تشكل موضوع الحرام ومركز مفاهيمه وتصبح بذلك ملغاة الذات تمامًا.
«الطفولة تصبح مرحلة تعبوية تُهيَّأُ فيها البنت لتصبح زوجة مطيعة وأمًّا ولودًا ولا شيء غير ذلك» حسب الكاتبة؛ حتى ألعابها هي في خدمة هذا المشروع (لعبة العروس والدمية والإنجاب..) ويُقضى على الطفولة في مهدها. تسرد الكاتبة كيف يتدرج التسلط والبرمجة من الطفولة إلى مرحلة المراهقة والبلوغ وصولًا إلى سن الزواج، ثم عهدة الزوجية التي تكون فيها المرأة فقط أداةً لإنجاب الأطفال، ناهيك عن ذلك فإن الطلاق مسألة رجالية يقع بكلمة واحدة. حتى التصميم الهندسي المعماري للبيت العربي التقليدي يسجن المرأة داخل أسوار عالية لا ترى المرأة فيه سوى السماء التي تكتنز

عالم الغيب والإله والعرش. وما إن تخفض بصرها حتى تجد أهل بيتها وعائلتها التي تذكرها بواجباتها.

الرجل ليس بيضةً كي يكُسر

يرتع الرجل في جل الفضاءات الخارجية، هي حقيقة يقابلها بقاء جسد المرأة محجبًا ومخفيًّا لكنه لا ينفجر إلا بالجذبة أو المرض العقلي؛ إنها المتنفس الوحيد للتعبيرات المكبوتة.
ويختصر الجسد في منطقتين أساسيتين هما الرحم والمهبل التي تتمحور حولهما كل المناطق الأخرى، ولكن الجسد موضوع للرغبة لارتباطه بالجمال والإثارة، من هنا ضرورة محاصرته وإخفائه تحت ألف حجاب وسجنه بين أربعة جدران.
تستغرب الكاتبة من أن الجسد المنبوذ هو محتفًى به أيضًا، فالحمام والاغتسال والحناء والنقشة وكل مظاهر الزينة والشعر الأسود والامتلاء هو رأس مال يمثل سلطة اجتماعية يجب حمايتها.





زينب فواز — قاسم أمين — نظيرة زين الدين

الجسد المرغوب فيه هو جسد يمنح الحياة

ولكن أيضًا الحرص على بكارة البنت بإغلاق كل الطرق لكي تجنبها أي اتصال جنسي هو أشبه بالتصفيح. فتدخل البنت في علاقة حيرة وتوتر مع جسدها، ولا تعرف هل هو مصدر لذة أم مصدر لعنة. تُلَقَّن البنت منذ نعومة أظفارها بأهمية البكارة لكنها تظل جاهلة بظاهرة فيزيولوجية بسيطة وهي الحيض.
وهكذا فإن الجسد هو منتوج اجتماعي شكلته الثقافة، لذلك فُرض عليه الاحتجاب بعيدًا عن أنظار الرجل، المرأة لا ترتاد الأماكن العامة، إنها مخلوق يعيش في الخفاء ليس له دراية بشؤون الحياة الخارجية. وهنا يكمن السؤال بين الرابط بين الأعراض المرضية وبين الوسط الاجتماعي الثقافي، بين الأعراض والتربية وبين الأعراض وعلاقتها المباشرة وغير المباشرة مع الاعتقادات السائدة. أي الأعراض كعامل محدد للوسط العلاجي.

من سلطة الإنس إلى سلطة الجان

كيف يسلِّم الجسد نفسه من سلطة البشر المرئي إلى سلطة ميتافيزيقية؟ سؤال تبحث الكاتبة عن إجابته في المقاربات العلمية التي تدفع بالجسد إلى هذا الاستسلام إلى سلطة غير مرئية. جسد المرأة المنضوي تحت سلطة المجتمع إما أن يستبطن خطاب السلطة وينضوي تحتها ويضع نفسه في خدمة مصالحها وإما أن يشذ وينفر ويثور ويتمرد نتيجة الحصار الفعلي والرمزي الذي يعاني منه الجسد. يصبح الجسد مهيَّأً لانفجار خطير سيصيبه نتيجة الضغط، والكبت، والحرام، والممنوع.
هنا يعبر الجسد عن نفسه بالانفجار، وفي ظل غياب

الوعي تهرب المرأة من سلطة الأنس إلى سلطة الجن ويأخذ الخطاب (الانفجار) شكل الصرع والنوبات الهستيرية.

ولكن لماذا الجان؟ لماذا تهرب إلى سلطة الجان؟ الجن هو خلفية تراثية موجودة في لا وعي المرأة كما هو موجود في اللاوعي الجمعي. كما تحكي القصص والأساطير أن للجن قبائلهم وأنسابهم.. إلخ.

تستنجد المرأة في لا وعيها بالجان الذي لا يخضع لنواميس الإنس. إنها تهرب من نواميس المجتمع لأن تعدد صور عالم الجن في مواجهة النظام الاجتماعي والأيديولوجي هو أحد مصادر قوته التي لا تناقش. هذه الفجوة في عالم البشر يغطيها الجن القادر على التأثير في الضعفاء (النساء- الأطفال- الرجال غير المحاربين- الشواذ..).

تخلص الرايس إلى نتيجة مفادها أن الجسد المكبوت المأسور المقموع، الجسد المذنب، الآثم، الشيطان، الخطيئة، سينفجر لأنه ممنوع من التعبير ومن الكلام مثل الرجل، لذلك تخرج كلماته صرعًا وعصابًا وخطابه يصبح نوبات هستيرية.

في المقاربة الأنثروبولوجية تطرح الرايس أسئلة من قبيل: ألا تجهل المرأة إمكانيات جسدها المطلقة؟ ألا تراها قد اقتنعت هي واكتفت بدور الجسد الأداة؟ ماذا تعرف المرأة عن الجسد البشري بصفة عامة وعن جسدها بصفة خاصة؟

بالبحث التدريجي لتلك الأسئلة ترسم الكاتبة خارطة طريق لتتصالح المجتمعات بينها وبين الجسد. ألا يصبح الجسد مصدر خجل أو مصدر عار مما يستدعي إخفاؤه. وبفعل الجهل تفقد المرأة السيطرة على نفسها وعلى جسدها. حالات لجوء المرأة إلى المقامات المقدسة والاحتماء بها في سبيل تخليص الجسد من الجن والتلبس، هذه العلاقات تذكرنا بعلاقة الإنسان البدائي بالطبيعة والكون في مراحله البدائية. المرأة الواعية المتعلمة بفضل التعليم والثقافة استطاعت أن تتخلص من التفكير الميتافيزيقي وتؤسس علاقة جديدة مع جسدها. علاقة لا تقوم على الخوف والجهل، بل علاقة معرفية تقوم على فهم قوانينه واكتشاف جوانبه الخفية الأخرى من طاقات ابداعية، وإمكانيات، وملكات فكرية، ومواهب. وتبعًا لذلك تظهر فئات من النساء يخرجن عن الدور التقليدي المعروف فتظهر المرأة العالمة والطبيبة والمفكرة والفيلسوفة والكاتبة، والمبدعة، والجامعية، والرياضية.

الذاكرة العربية الذكورية

تتساءل **الرّايس**: لماذا لا يأتي ذكر النساء المصلحات عند الحديث عن حركات الإصلاح الفكرية والاجتماعية التي تتعلق بالمرأة، ولا يكاد يتبادر إلى أذهاننا إلا محمد عبده، قاسم أمين، الطاهر الحداد وغيرهم؟ لأن مدونة التاريخ تبقى مدونة رجالية في نهاية الأمر، وهناك مصلحات في بداية القرن العشرين لا يأتي التاريخ على ذكرهن من أمثال: نظيرة زين الدين، عائشة التيمورية، زينب فواز، ملك حفني ناصف (باحثة البادية)، توحيدة بن الشيخ أول طبيبة نسائية إلخ. وليست فقط المدونة التاريخية من لا تحتفي بالمرأة ولا تفي النساء حقهم، بل إن التراث الحكائي النسائي وضع طي النسيان. هناك كم كبير من الأساطير والحكايات التي تمجد بطلات التاريخ. تراث يغترب غربتان: غربة أولى لأنه ينتمي إلى الأدب الشعبي المغمور بفعل طغيان الأدب الرسمي، وغربة ثانية لأنه ينتمي إلى الذاكرة النسائية التي لم تنصفها السجلات التاريخية في ثقافة ما زالت مدونتها الرسمية ذكورية.

يبقى القول إن **حياة الرّايس** في هذا الكتاب الفكري طرحت بحوثًا حول المرأة في صراعها مع السائد الثقافي، والاجتماعي، والسياسي، والتاريخي. وحملت على عاتقها كشف وتعرية جوانب مسكوت عنها، وصاغتها في نص يشخص الحالة بوضوح بعيدًا عن المجاملات والابتسامات المواربة. وكأن النساء اللاتي التقت بهن حمَّلنها رسالة واضحة وتفويضًا خطيًّا كطوق نجاة معرفي في مواجهة قضاياهن المسكوت عنها ●

شيرين العدوي

أنا مريضةٌ يا أمي



أنا مريضة جدًّا يا أمي
أمس لم يزرني
قالوا لي تأخَّر
لأنه استقبل الشهداءَ
جهَّز لهم سقف السماء
رشَّهُ بماءِ اللازورد
ورتَّبَ كراسي الحكم
في الليل
قبضت عليه الملائكة متَّهمًا بتمرير
ما كرهناه من قوانين الحياة
وضعوه في الجحيم
أنا مريضة جدًّا يا أمي
لأني لا أفهم القوانين
لم ألتزم بقانون في حياتي
حياتي صارت فوضى للحواس
أشرب وقت الجوع
وأضحك عند البكاءِ
أنا مريضة جدًّا يا أمي
كزهر اللافندر على ذقن رجلٍ وحيدٍ
قرَّر أن يصحب من توسم فيها المرح
إلى جنازتها الأخيرة.

نادي حافظ

الأولة.. صحبة

الأولة صحبة
والتانية صحبة
والتالتة صحبة

الأولة صحبة.. قلوبنا ورد
والتانية صحبة.. ونجوم تتعد
والتالتة صحبة.. يا ليل امتد

الأولة صحبة.. قلوبنا ورد بيغني
والتانية صحبة.. ونجوم تتعد ع النني
والتالتة صحبة.. يا ليل امتد واحضني

الأولة صحبة.. قلوبنا ورد بيغني..
غنا بلدي
والتانية صحبة.. ونجوم تتعد ع النني..
ومن كبدي
والتالتة صحبة.. يا ليل امتد واحضني..
باخاف بددي

باخاف يا دنيا بتخطط وراسمة لي
صحابي همة أوطاني وراس مالي
أنا المنقوش
قلوب ووحوش
على البيبان
وسيفي بان
ولا غير الفرس ما لي

دا قلب خفيف
ودا بردان
ودا قطني
يا مين يبدرني للعصافير
تلقَّطني
رسول الزهد من يومي
وياما جريت على بطني
تنام الناس في أحلامي
وياما الحلم لخبطني
صحيح الجرح يجمعنا
لكين في العدِّ فقَّطني
دا قلب خفيف
ودا بردان
ودا قطني
يا مين يبدرني للعصافير
تلقَّطني

الأولة صحبة
والتانية صحبة
والتالتة صحبة

صلاح الحسن

(سوريا)

منذ آخر ظهور على هاتفك

إلى وليد

كان اسمُك تضادًّا مع الموت
لكنه لم يكن مجازًا قابلًا للحياة
وكان قلبُك سمكةَ (كَرْبٍ) تنتظر صيادَها
بلكنته المغربية
وقبعته الشيشانية
وثوبه الأفغاني
كيف ذهبتَ في صباح سوق الأحد
كان أبي ينتظرك
كي تعدَّ له إبريق شاي
وكي تمسح تجاعيد قلبه
بابتسامتك التي لم يستوعبها موتُك الوشيك
موتك المتلظّي وراء شموسٍ سوداء
كان صباحًا خاليًا من الندى والأغنيات
الأطفال يركضون..
والموت يفتح لهم ذراعيه
ونحن نصرخ بهم: انتبهوا
انتبهوا من الحياة التي تركض نحوكم بقدم عرجاء
ولثةٍ مشقوقة
وقلبٍ قرصان
أيها الأطفال افتحوا دفاتركم
واكتبوا:
الوطن لا يحب الأولاد الخائفين من الطائرات
أو حقول الألغام!

***

وها أنت
لم ترض أن تموت وتترك لنا جثتك المحترقة
أخذتها معك
وتركت لنا بدلًا منها شظايا عبوة ناسفة
وهويةً مكسورة

***

كنت أقرأ (السوريين الأعداء)
رأيتك تمشي نحوي بقلبٍ مضطرب
وأقدام تصطكُّ
وابتسامةٍ تذوب تحت شمس الحرب

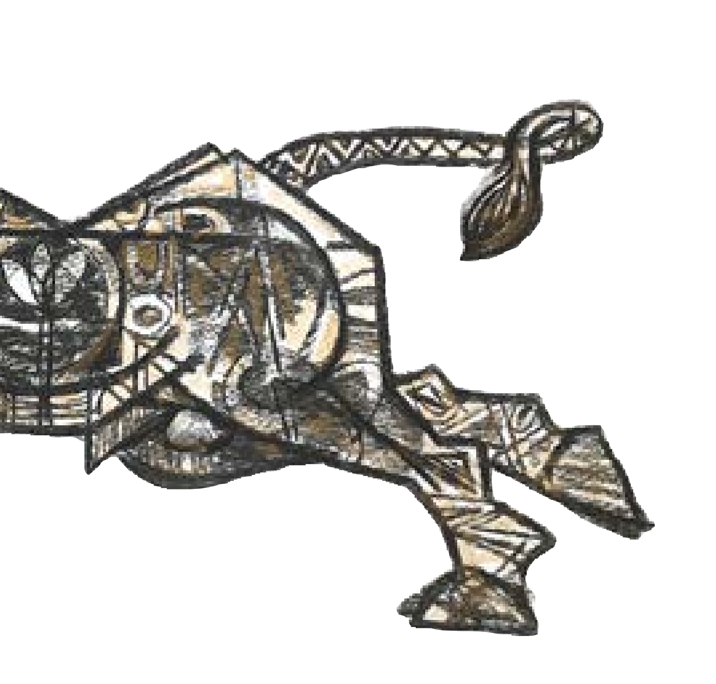
خيَّم الموت علينا منذ يدك الباردة
منذ مصحفك المغلق
منذ "يا وليد لا تنس هويتك"
ومنذ آخر ظهور على هاتفك

نمر سعدي

(فلسطين)

هل تأتي القصيدةُ في الشتاء؟

هل كلَّما اتَّسعَ الحنينُ يضيقُ دربي؟
يا لقلبي كلَّما مرَّتْ رياحٌ فيهِ راحَ يئنُّ مثلَ محارةٍ في قاعِ بحرٍ
يا لَقلبي.. الريحُ تعزفُ فيهِ موسيقى الشتاءِ ولا تربِّي غيرَ أحلامِ العذارى فيهِ
أو شغفِ النوارسِ بالرمالِ وبالأغاني.. هل أسمِّي الليلَ زنبقةً توهَّجَ ماؤها؟
هل أعتلي في البهوِ طاولةً لأصرخَ أو أذرِّي في الفضاءِ قصيدةً.. أو أقتفي جرحَ الكلامِ ورغبةَ الحبقِ المضيءِ إلى مصبِّي؟
الليلُ يجرحني ورائحةُ الخريفُ، قصائدُ الغرباءِ
والريحُ الحرونُ وزنبقاتُ الماءِ تجرحني وأصواتُ النساءِ..
وترٌ خريفيٌّ إلى قلبي يشدُّ مجرَّةً وكواكبَ اندثرتْ،
فهل يأتي الشتاءُ إلى القصيدةِ بعدَ صيفِ الحُبِّ؟ هل تأتي القصيدةُ في الشتاءِ؟
طوبى لأوراقِ الخريفِ، لحلمكَ الأبديِّ يا ابنَ حدائقِ الليمونِ، للأزهارِ فوقَ البئرِ
للشغفِ القديمِ وللمسافةِ بينَ روحكَ والسديمِ
وللصدى الحافي.. لصوتكَ
للندى ولذكرياتِ القلبِ
طوبى للنسيمِ.. لأوَّلِ القبلاتِ
طوبى لانسكابِ الليلِ في عينينِ
طوبى لاشتعالِ الضوءِ فوقَ العشبِ
طوبى لاحتراقِ الوردِ في غيمِ اليمامِ
أحتاجُ هجرةَ سندبادَ وآخرَ الأوتارِ في الجيتارِ
صوتَ الماءِ في الغزلِ القديمِ
وفكرةً زرقاءَ عن أحلامِ رمبو أو هواجسِ كوفمانِ البيضاءِ
شهرًا من رواياتِ الطيورِ
حديقةً زمنيَّةً.. رملًا.. هواءً عاريًا
أمطارَ موسيقى.. حمامًا زاجلًا.. وصدًى لأوجاعِ الرخامِ
سأقولُ في سرِّي الذي قالتهُ لي تلكَ الغريبةُ
والوحيدةُ والجميلةُ في النساءِ:



لا تجرح المعنى الذي في خاطرِ امرأةٍ ولا لا تجرحِ امرأةً تعلِّمكَ الحنينُ إلى أنوثتها.. فإنَّ الأرضَ أنثى تحتويكَ وإنَّ أيلولَ احتفاءُ يديكَ بالأشياءِ والألوانِ، نهرٌ غيرُ مرئيٍّ، طفولةُ شاعرٍ، شجرٌ نسائيٌّ، رياحٌ تعزفُ بلوزَ المساءِ على طريقتها، وتفرطُ في شراييني السنابلُ، تفركُ النعناعَ والليمونَ في جسدي، تضيقُ الأرضُ في لغتي ويتسِّعُ الحنينُ كأنهُ نملٌ يضيءُ الليلَ في فخَّارِ قافيتي، ويتسِّعُ الحنينُ كأنهُ قلبي وظلُّ قصيدتي وخطايَ فوقَ النارِ، أمشي، أعتلي في البهوِ طاولةً وأصرخُ أو أقولُ قصيدةً عن ذكرياتِ الصيفِ أو حبقِ الخريفِ المرِّ، لا لا تجرحِ امرأةً تعلِّمكُ اقتفاءَ الضوءِ في كلماتها والعطرَ في دمها، الشفيفةُ كالفراشةِ والقويَّةُ مثلَ شلَّالِ الظلالِ هيَ، المحاطةُ بالهديلِ أو المصابةُ باحتمالاتِ الفصولِ.

لوحدتي غنَّيتُ في سرِّي، حفظتُ الصمتَ في صغري، القصائدَ كلَّها عن ظهرِ قلبي، ما أخطُّ على الوسائدِ من زفيرِ الشوقِ. كوني نقطةً ضوئيَّةً في الليلِ، كوني قطرةً في البحرِ، غصنًا في أناشيدِ الحياةِ ولا تقولي أيَّ شيءٍ، كلُّ ما في الأمرِ أنَّ الوحدةَ البيضاءَ ظلٌّ لاخضرارِ البئرِ في نظري، وأنَّ الاحتواءَ سفينةٌ تجري بنا وتطيرُ..

كيفَ على يديكِ الآنَ يكسرني العبيرُ؟

أحتاجُ حُبًّا كيْ أخطَّ على النسيمِ عبارتي وعلى المياهِ أحتاجُ برعمَ قُبلةٍ ينمو على شَعرِ الحبيبةِ مثلما ينمو دخانُ الأرضِ في أقصى الغيومِ ومثلما تنمو القصيدةُ في دمائيَ والنوارسُ في شفَاهي

لو كنتِ زنبقةً أعيشُ هناك في أقصى غوايتها، شمالَ جمالها، وعلى مسافةِ قبلةٍ أو لمسةٍ منها ومن أعلى مرامي ليلِ حيفا الياسمينةِ والهواءِ.. لكنتُ ماءكِ واخضرارَ عبيرِ ناركِ في الجبالِ وكنتِ لي حوريَّةً في القلبِ، أوَّلَ شهوةِ البرقوقِ أو وحمَ السنابلِ في حزيرانَ، القصيدةَ والصدى، ولكنتُ أبحثُ عنكِ في صوتي وفي صمتِ الفراشاتِ العطاشِ وكنتُ منكِ أصبتُ وحدي بالرمادِ وكيمياءِ الحبِّ..

وحدي مثلَ نهرٍ في العراءِ، القلبُ خبطُ فراشةٍ والأغنياتُ صدى اشتهاءِ

وأنا أفكِّرُ لا بشيءٍ.. أستعيدُ يديَّ من شوكِ العناقِ ومن ظلالِ الوردِ في شبقِ النساءِ

أعدو وتركضُ فيَّ أنهارٌ وغاباتٌ وتعدو بي القصيدةُ أو تعانقُ ظلَّها الشجريَّ كالأشباحِ، كيفَ أضيءُ ليلي باستعاراتِ الهباءِ وأقتفي عينينِ من عسلِ الهواءِ؟ وكيفَ ترقصُ في القصيدةِ شهرزادُ؟ وكيفَ تكملُ غزلها بنلوبُ؟ أو تمشي على الأمواجِ أوفيليا لتفتحَ وردها الأبديَّ في لغةِ المجازِ وفي الحرائقِ والحدائقِ، في حقولِ القطنِ، فوقَ ذرى الجبالِ، وفوقَ ضوءِ العشبِ أو حبقِ الجليلِ، وفي اشتهائي

حبري مضيءٌ والندى الصيفيُّ يكتبني على ورقِ الينابيعِ البعيدةِ، والصدى يأتي ليسكبَ في القصيدةِ ماءَ صوتِ المرأةِ الأولى وأجنحةَ الزنابقِ في غيومِ الأرضِ. تنقصني طريقُ النثرِ، تنقصني عباراتُ المديحِ، معلَّقاتُ الجاهليِّينَ الأخيرةُ واستعاراتُ الصعاليكِ الذينَ تناثروا في الأرضِ كي أحمي مجازي من كناياتِ الظهيرةِ أو تطفُّلها المريبِ على مرايا رغبتي وعلى خطايَ، على الرؤى الخضراءِ في لغتي التي قايضتها بالوردِ في الحربِ الأخيرةِ، خارجًا من مشتهى مدني ومن أحلى قرايَ، يضيئني ملحٌ ولم أنظرْ ورائي





يحيى الشيخ
(العراق)

التمائم الوثـنية

1-

جئتُ لأحكي عن أشياء لم تحدث؛
وكان لها أن تصير لو أرادت!
لا بد أنها حدثت كما كنت أفكر وأتمنى،
ولا مناص من ذلك؛
فميزة الأشياء أن تحدث بصيغتين:
في الواقع وخارج الواقع، وفي نفس الوقت.
فعيناي كل واحدة ترى غير ما لا تراه الأخرى،
تريان حدثين مختلفين:
واحد في الدخل وواحد في الخارج..
واذناي تسمعان الصوت بصيغتين وفي زمنين متعاقبين،
تمامًا كما تجري الأمور على الأرض: قدم تتبع قدم،
والمسافة التي أقطعها تصبح مسافتين،
فأنا أحنف: قدمي اليمنى تسقط على الأرض ليس كما تسقط اليسرى،
وما تقطعه الأولى ليس ما تقطعه الثانية..
فكنت أقطع المسافات مرتين!
أما الأمر الذي لا يقبل الجدال فيه، هو أن لي وجودين:
أمامي خلفي،
العالم عالمان وجهٌ وقفا.

2-

وحدث أيضًا،
أن عينيَّ البنيتان أصبحتا زرقاوين لكثرة النظر إلى السماء!
في الليل تمسي داكنة سوداء معتمة،
في البرية حيث تتلون الأشياء بألوان طيف الشمس،
التي كانت ترسل خلفي ظلًّا يؤنسني ويحميني من الأشباح،
كانتا، حالما أنظر إلى شيء، تتلون بلونه مثل الحرباء!
هناك، في البرية، نبتات صغيرات ترتجف أعناقها،
يحيط بها بعر الخراف مثلما نمش على الخدود:
هندباء وحندقوق ذو شق أحمر مثير، وخبَّيز،
ذات طعم لاذع ورائحة منحرفة..
يا لذاكرة اللسان الوثني،
الذي لم يخطأ قصده.
لا بد أن هناك، في مكان آخر،
نبتات أكثر وفرة، غير أن هذه التي كنت أراها،



التي كانت تنتظرني بصبر ملح السباخ،
وتلون عينيَّ بألوانها: هي الأجمل..
كان لا بد لي تصديق الأشياء؛
فأمضغها مغمض العينين وأبلع ريقي المرَّ..
فهكذا أفهم الحقائق!

3–

عن الساقية الصغيرة خلف البيت، أحكي:
كانت ساقيتان، واحدة أنزُلها نهارًا وأفتح جلبابي بوجه التيار،
أعترض الأسماك، ولا أصطاد واحدة،
وساقية أسمعها في منامي تجري خلف البيت،
هي أكبر وأعمق وأطول وأعرض من الفرات.
والساقية الكبيرة،
التي ما زالت تجري من أجلي،
حيث يسكن الخوف خلف سدتها الترابية بهيئة أفعوان
يسرط من يقترب منه في الحلم!
لولاها لما اخترعت الطبيعة الأفق،
ولما وجدت الشمس مكانًا تغيب وراءه،
وتقوم بفعلها الحزين الذي نسميه المساء،
الذي اخترع فانوس الزيت ذا الفتيلة المتذبذبة العليلة،
والنعاس..
كيف كان الليل يدخل بيتنا من غير فانوس يضيء له الطريق؟

4–

يسرني الكلام أيضًا عن غرفة جدتي التي يتوسطها كانون طيني،
مثل سندان ثقيل راسخ في الأرض،
وأتذكر حضنها المفعم بدخان الحطب الحيواني.
لم أكن أعرف أي معيار للجمال،
أجمل من دقائق النعاس تلك،
معيار لا يقبل الدحض ولا الاستثناء..
فما لا يموت لا يحمل جمالًا،
وأن الموتى هم الأجمل، لهذا لا يتجاوزهم الزمن..
كنت أزور قبر أبي ساعة المغيب كل يوم،
أدثره بكلمات دافئات بلا عتاب تقيه من البرد؛
لكني، في مساء من هذه المساءات الكسولة،

اكتشفت أن النهر أجمل منه،
فانقطعت عن زيارته ورافقت المياه..
لم يعاتبني على عقوقي، بل ظل ينتظر..
انتظر سنينًا طويلة، ثم تعب من موته،
حمل قبره وغاب نهائيًّا..
لم أعرف إلى أي مدى سافر كما كان يسافر،
لكنه صار صيغتين كما كان في حياته:
حاضرًا وغائبًا!
لم أكن بحاجة لأذهب بعيدًا في البحث عن الحقيقة،
كما ذهب هو،
حسبي أفرك راحتيَّ، وأنا اتذكره،
وأشعر بالدفء،
وقد يلزمني النفخ فيهما في الشتاء القارص.

5–

بالأمس كانت الشجرة هذه في مكانها،
بحالة غير التي أراها اليوم،
قلقة وكأنها تنتظر حدثًا مريبًا..
وستكون غدًا بحالة أخرى، ربما!
يبدو أنها وُجدت لتكون طريقة
لقول عدد لا يحصى من الحالات،
لا بد أنها قصيدة نباتية
لا تعرف كتابة ذاتها كما أفعل أنا!
بماذا تؤمن يا ترى؟
من يهبها ملكة الشعر؟
بأية لغة ستكتب لو تعلمت الكتابة؟
أنذر نفسي للكتابة نيابة عنها،
وما عليها غير أن تُملي عليَّ،
فأنا ورَّاق بلا عمل أتسكع
بين قصائد يانعة،
ذات جذور هوائية مثل عروق يد عجوز..
من يكذِّبني!
لو قلتُ إنها قصائدي،
دواويني النباتية التي لم اكتبها بعد،
ويروقني تركها راسخة في الأرض؛
مساكن للطير وللغير،
إشارات مفهومة، بسيطة وملموسة؟
يروقني أيضًا،
تجريدها من المجاز والتأويل،
فهي تتكفل بذاتها:
في الربيع، تبرعم،
في الصيف، تزهر،



وتتقشف في الخريف،
ثم تتجرد مثل صوفي لا ينوي على شيء في الشتاء..

6-

لا يروقني اختلاق الخيال،
واصطناع البلاغة والمفارقات المضحكة،
فهي تفسد الحقيقة،
حسبي أفهم ما أرى،



وأنصت لدبيب الكلمات في رأسي، واتحسس رعشة دمي،
فقد ولدت من أجل هذا،
وكل ما فعلته في حياتي كان تمرين للفهم..
يمكننا العيش بلا إفراط،
حسبنا فهم ذواتنا وفهم الكائنات التي نعيش معها،
نقطن وإياها،
نكمن فيها،
وندعها تكمن فينا،
فهذه صيغة لعيش وثني انحاز لها.
يؤسفني أني نمت ساعات كثيرة من حياتي،
فيما كانت الأشياء تسهر مع ذواتها..
في النوم خنت الواقع،
في اليقظة خنت الأحلام،
وأسعى الآن بمشقة للعيش بينهما بلا تذمر،
فكل ما يوجد، وجد من خارج إرادتي،
ولا يروقني التفكير بكيفية حدوث ذلك،
فأنا منشغل كليًا بإيجاد مكان مقبول لي في هذا العالم..
لكني أخشى أن انتهي إلى مكان بلا إرادة مني أيضًا،
كما انتهت الكائنات من حولي،
التي تكفلت السيول والرياح والحيوانات
والحشرات والبراكين في تقرير مصيرها..
لن تصيبني الدهشة إذا ما حملني السيل إلى مكان أجهله،
وغرسني حيث ينتهي،
منفصلًا عن كينونتي؛
مجرد ماهية تنطوي على احتمالات صرفة.

باسم سليمان

(سورية)

رأسي البسط، وجسدي المقام، أنا كسرٌ بين الأرقام

اللهاة في الحلق
كيس ملاكمة مملوء بالرمل
تتمرَّن به الكلمات على اللطم
قبل أن تخرج من أفواهنا.

***

في بطني حيَّتان تتصارعان
واحدة ثخينة كحبل المرساة
والأخرى نحيلة كخيط الإبرة
فأقضم لهما تفاحة.

***

أصبتُ عصفورين بحصاة مرارتي
وطاشتْ حصاةُ كليتي
في المدى.

***

أيّتها المشيمة
ها أنا ألمس سرتي
إلَّا أنَّ الحبل مقطوع.

***

زائدتي الدودية ملْتهبة كجمرة
تظنُّ نفسَهَا فراشةً
لذا
ابتلعت شمعة
على الرّيق.

***

لديَّ فتقٌ
في منتصف وأسفل يمين بطني
كأنَّه نصيحةٌ
كي تصيبَ الهدف برصاصة
يقول الطبيب: تحتاج إلى شبكة
كي نرتق الفتق.
لكن ليس في بطني سمكٌ
يصلح لمعجزة.
عندما خُدِّرت
نمتُ بلا أحلام أو كوابيسْ
واستفقتُ على رتقٍ محجوب
بقطب
خيوطها جُدلت من أمعاء خروف
حديث الولادة.

***

اليوم شيَّعت شعبًا
من كريات الدم الحمراء
دفنتهم في الطحال
وشربت قهوة العزاء
في الكبد.

***

ضرس العقل ذكرى من زمن
كنّا فيه كائنات عاشبة
إنّه آخر الأسنان اللبنية
لذلك نخلعه
عندما نصبح راشدين.

***

أفكِّر أن أهدي روحي جسدًا آخر
ولربما أعطي جسدي روحًا آخر
أحيانًا أشعر أنَّ روحي يحتلُّ
جسمي
أو أنَّ جسمي اغتصب روحي
العابر.

***

الوجود قطعة نقد
وجه من ولادة
ووجه من موت
وأنا فقير
ليس في حصَّالة قلبي إلا الفراغ
ليس في صندوق رأسي إلا
السراب.

***

لجسدي ظلٌّ في النهار
ولروحي شبح في الليل
يا اللّه اكسف الشمس
واخسف القمر
حتى أجد يقيني.

***

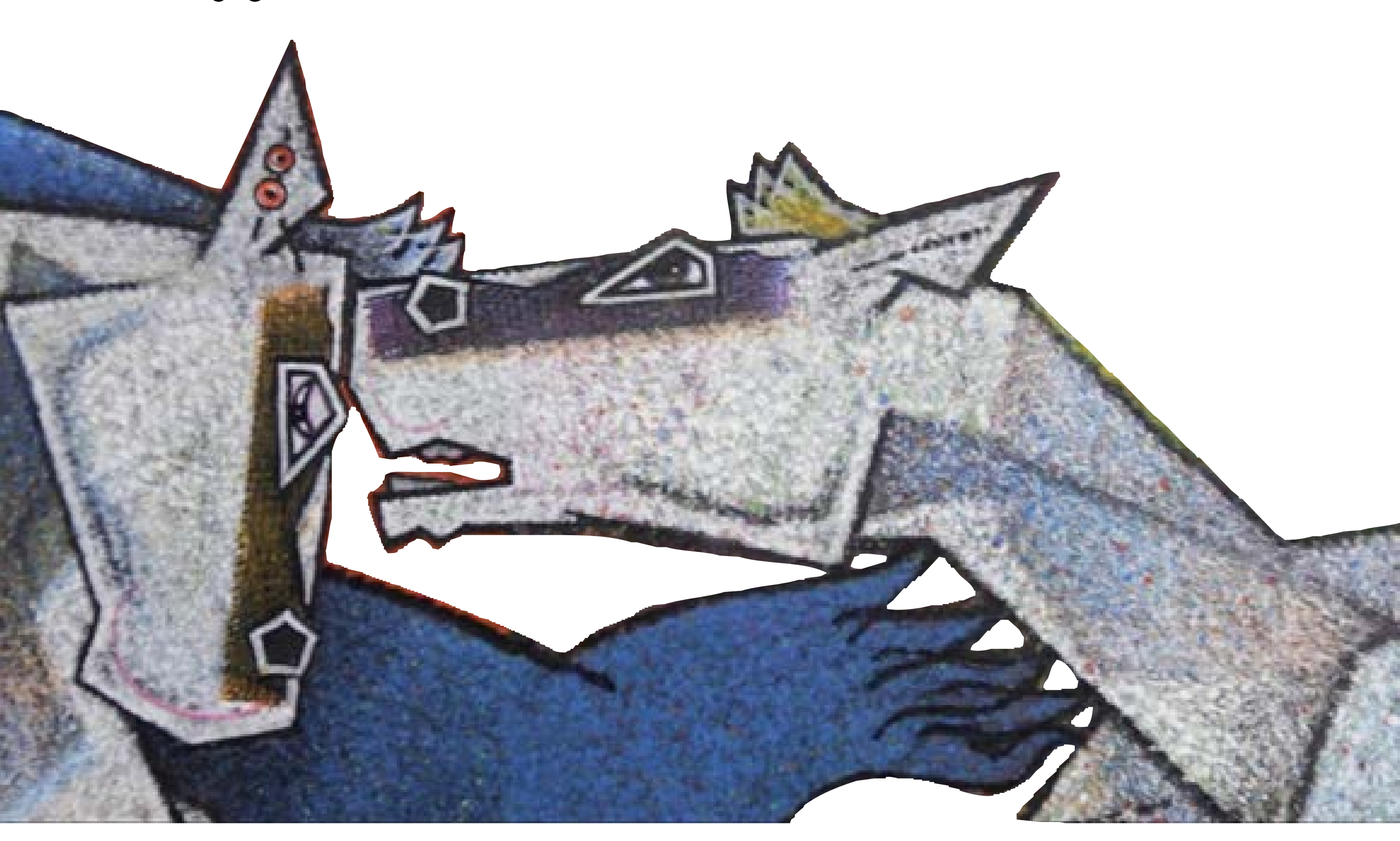
في الجسد عضو يُسمى الخسارة
لا يُذكر إلَّا حين ينفجر
كالمرارة.

***

جسدي قطب سالب
روحي قطب موجب
أنا مغناطيس
في زمن النحاس.

***

لي بيضتا فصح
لا عشَّ قشٍ لهما



احتضنتهما تائهًا في الماء العكر
مبحرًا بقربة مثقوبة
مرَّت الكثير من الكتب فوقهما
صوتت كنايات رطبة
لكنّهما لم تفقسا
جاء طائر الوقواق
وترك فرخه بين بيضتي
الخدرتين
يشرئب برأسه
ويضع مخالبه على كتفيهما
ملتقطًا القمح من كيس فخذيك.

***

تستطيع أن تصنع من الجمجمة
رِفَّ كتب
ومن القفص الصدري عودًا
ومن عظام الكفِّ خشخيشة
ومن العمود الفقري
مسندًا للنوتة الموسيقية
ومن عظم الفخذ عصا للطبل
ومن عظمتي الساق
ومن الظنبوب عصا للمايسترو
ومن القصبة مزمارًا للرعاة.
تستطيع أن تكون صانع آلات
موسيقية
لكن قبلًا
كن جزَّارًا في سوق اللحم.

***

الدماغ إسفنج
ورثناه عن أجدادنا البرمائيين
عندما كنَّا
كالضفادع
نقفز إلى الأعلى
كي نسبح في زرقة الإله.

***

الدماغ إسفنج
يمتصُّ ماء الوجود
وما يفيض عن حاجته
يهدره بالدمع
بالمخاط
باللعاب.

***

الدماغ إسفنج
يسفح ماء وجهه
عندما يكتشف
التشابه
بين فصَّيه
والإليتين.

***

الدماغ إسفنج هارب
من التطوُّر الداروني
لذلك
اختبأ في جمجمة الإنسان.



انتصار دوليب
(أمريكية من أصل عربي)

قصائد

(1)

أنا لا ألومك لأنك ميِّت
لكنني لن أعيد إليك معطفك
قد أموت من البرد بدونه وقد يأكلني الكلب الأبيض
يجب أن يكون شيء ما على جسدي
كيف سأذهب إلى الحانة لأتناول الصودا
وكيف أبقى في بيت القش لأطعم قطة القش
وأحلم ثلاثة أحلام متتالية
أنت أردت الموت من أجل الحب
وتركتني باردة ومفرَّغة مثل يقطينة عيد القديسين
لكنني ما زلت مدينة لك بكل شيء
وستظل أنت مدينًا لي
بالمعطف

(2)

سوف نخرج الليلة معًا
نلون القبور بالأخضر
نضع على كل شاهدٍ قُبَّرة لامعة
وعلى كل شجرة ميتة
ننحت كلامنا المُبهم
سيغدو كل شيء أكثر فتنة
وقبل أن نعود
سوف نغرس مزمارًا شجيًّا في فم الريح
نعلق عليه جدائلي
كي تجف
من دموعنا

(3)

هناك أجزاء مُشتتة منك في غُرفتي
بعضك محشو في قنينة البارحة
وقد تغير لون السائل بها بشكل مقيت
بعضك في الساعة
والآخر على المشجب
تلك ذراعك المجففة على الطبق
ورقعة من جلدك على الجدار



أنا لا أتأثر ولا أبكي عليك
لكنني أفتح النافذة وأرقب الأرض
لقد وقفت في كل مكان عليها
وقد تأملتها مليًّا بعينيك اللبقتين
بينما كنت أنا محطمة أمضغ العلكة قبالة النافذة
لا مكان لي دون أشلائك
ربما كان يجب أن تموت ميتة رطبة
ما كان يجب أن تملأ أصابعك الجافة الطبق بدلًا عن الروزماري والفطر
أنت ميت وأنا أعد الوجبات وأحتاج إلى التوابل
والزيت أكثر من حاجتي إليك
المرأة التي تُرافق شاعرًا ميتًا تبدو شاحبة بالضرورة ويابسة
لا لعاب في صدرها ولا حليب
أظنني أحتاج إلى وجبة خضراء وصافية
أحتاج إلى قواي
وإلى يديَّ الحزينتين
أريد أن أفرك أعضاءك ببعضها فقط
كي أشعل بها عزلتي
أكثر

(4)

أنا أُنصت إليك
أُنصت إليك جيدًا
سوف أرجوك فقط ألَّا تنتبه إلى عينيَّ
وهما تحدقان في الظل المخروطي
أسفل وجهك
الظل الذي يقع فيه
كل ما تقول.

فاطمة بن محمود
(تونس)

قصائد من سوق الخردوات

1-

في سوق الخردوات،
مددتُ قلبي إلى التاجر
تلمَّسه مرتابا
كعادته، انفتح قلبي بسهولة
صوَّب التاجر بصره إلى الداخل
هالته الندوب الكثيرة
ووفرة الطعنات،
ثمة طعنة قاسية في الصميم
بدت واضحة
وتذكرتكَ!
وهو يتحسسُّها
زمَّ التاجر شفتيه تحسُّرا
ثم بلامبالاة تامة
رمى قلبي جانبًا!
- حتَّى أنت أيها التاجر؟!

2-

في سوق الخردوات
وقفتُ مثل عمود إنارة معطَّب
ومددت يدي،
في كفي وضعتُ قلبي
للعابرين
لم ينتبه لي أحد
كأنني لا أرَى!
لم يساومني رجل
على قلبي الحزين،
لم تسألني امرأة عن ثمن
هذه الخردة التي أسميها قلبي
وتجيد الأنين،
مرَّ الوقت ثقيلًا
أصبح ظلي طويلًا
عندما اقترب غريب مني
قال لي وهو يشير إلى قلبي-
الخردة
- بكم تبيعين سبيكة الذهب؟

3-

في سوق الخردوات،
بسطتُ لحافًا قديمًا
وعرضتُ على المشترين:
كرة منفلقة



دمية بلا يدين
إطارًا مكسّرًا من ثقل الذكريات،
وأقلامًا ملونة:
– القلم الأزرق رسمتُ به
رعشة القُبلة الأولى
– القلم الأخضر رسمت به
الدغل الذي خبأنا فيه
شهوتنا
– القلم الأسود رسمت به
علامة استفهام
عندما افترقنا.
– القلم الأحمر..
لم أكن أستعمله
لأني اعتدت أن أغمس إصبعي
في جراحي وأرسم.

4–

في سوق الخردوات،
ذهبتُ باكرًا
سبقتُ كل البائعين..
واخترت أفضل مكان
أعرض أحلامي القديمة التي
تأبى أن تتحقَّق
على المشترين!

5–

في سوق الخردوات،
كنت أدفع عربة مكوَّمة بالأحلام
في غفلة مني يسقط بعضها
يتدحرج خلفي
تدوسه الأقدام!

6–

في سوق الخردوات،
أجلس تحت جدار قديم
يمرُّ الوقت
وأنسى نفسي
كأنني كومة من قطع الخردة
ولا يعبأ بها أحد!

7–

في سوق الخردوات،
دخلتُ دكانًا منزويًا وكئيبًا..
على رفوفه المغبَّرة
عُلب القيم المنسيّة،
أخذتُ عُلبة الصداقة
وغمرتني السعادة:
– لقد عثرتُ على كنز!
تثبت جيدًا أسفل العلبة:
كانت غير صالحة للاستعمال!

8–

في سوق الخردوات،
قلبي يفيض بالأنين
دلَّني أحدهم مشفقًا
على دكان للأشرار..
به كل مسلتزمات القسوة
كل ما أحتاجه من شدَّة
فلا يتحوَّل قلبي إلى وكر للأحزان
لا يتحوَّل إلى مصبٍّ للهموم
طرقتُ باب الدكان
ففتحتَ لي:
– أنتَ، حبيبي الذي عبثتَ بقلبي
وخرّبته!
أنتَ، صاحب الدكان؟!

محمد عكاشة

حقل البرسيم

يدرك البرسيم دهاء المنجل
لهذا يتراص في خطوط
كي يتصدى للمنجل بتوهج الخضار
ربما ينغلق قوس المنجل خوفًا على نفسه كدائرة
أو يفر كعجلة من يد فلاح ثائر
رغم علم البرسيم أن المنجل تلوى في نار الكير
والتهم التنور حديده في يوم شتوي غائم
رغم معرفته بضربات البرق لينثني
ربما يطيره بستاني حالم في السماء كنصف قمر
يضيء الليل بالأحمر الناري
فيتلألأ الأخضر البرونزي مع ألوان البرتقال في الحقول
فتتراقص أعواد البرسيم من فرط نشوتها
أو يلتهم بأسنانه أسراب الجراد المهاجر
فيدفع عن الأخضر المسالم رمال الصحراء المتحركة
حتى يغني العابرون للحقول موَّالًا للبدر
حتى ينقر الطير أزهاره البيضاء
وترعى الإبل في امتداده الموغل

***

المنجل يعشق ليونة البرسيم وطراوته
ضربة واحدة بطول ذراع
تسقط جماعة كبيرة بدرجات الأخضر وقت التوهج
ضربات كفيلة بسفك الأخضر الزهري في شرايين الأرض
كي ينقر الطير ما تبقى من ألم
ويعلن الفلاحون ولاءهم للمنجل
ويرسمه الصبية كوشم على أكفهم
وتعلقه الفتيات على صدورهن

***

حين تحالف البرسيم مع الماء
نثرت الأرض بذورًا من نور
حين تحالف مع الشمس
نمت أجنة خضراء تبغي الحياة
وتقوست درجات الأخضر كهلال للسماء
قالت
الفراشات في الهواء
للبرسيم أوراق وقلب
قالت
الترع في الوادي
البرسيم سجادة صلاة للرب
وسيقانه مداحون في حضرة الغيب
قال
المطر وهو يساقط
للبرسيم صور تمور مور الغيم
حتى البهائم في البرية
قالت
البرسيم دماء القلب
وما المنجل إلا دائرة القدر

***

حين ماج في يوم كان البرسيم فيه مشغولًا بترتيب درجات الأخضر
كان مهمومًا ببث عصارته على جسور العابرين
كان جادًّا وهو يفرد الأخضر أسفل أقدام الجنود
كان شاعرًا وهو يرقد أسفل أشجار الجزورين
ربما يتكاثر حول مدفع للحرب
ولم يع أن كفوف الناس تنبت مناجل متأهبة كل صباح

خالد سليم

تأمُّلات يومية

كل شيء حواليّا بيأكّد بـ إن: اللّه أكبر
بس فين ألقاه؟!

زي سايح
راح يشوف الصحرا في البلد الغريب
من غير دليل
ولا بوصْله تِوصِف له اتجاه..
عدِّت ساعات النور عليه
بين بحث دايب وانبهار..
بس بْزوال خيط النهار
لقى نفسه.. تاه!

قاعد..
بَراقِب سِرب م النمل
اللي ماشي بكبرياء وشجاعه
تحت رجول عمالْقه
كإنه بيواجِه مَصيره الجَي جَي
– بقصد أو دون انتباه –
علشان يعلِّم شخص ساخر زَيِّي
درس وحكمة بتقول:
«كل مخلوق قوته فـ معناه»

.. ومناشير الغسيل
الطالَّه من بلكونه فـ الرابع
بقُمصانها وفانِلّاتها
اللي بتمطَّر على إيقاع الكلاكسات
نُقطه.. نُقطه..
وكل نُقطه كإنها (لَفظ احتجاج)
صاحْب الفانِله خاف يقولُه ع الملأ
فا خَرَج فـ نَقطِة ميَّه
صوت خَبطِتها ع الأسفلت بيقول: لاا!!

بـ يأس مُحامي ما وصلش لـ أدِلَّه
بَفَتِّش الرمل بعصايه..
وعيني ع الشمس البعيده وهيَّ خارجه بضهرها
بتوَدّع الجمهور
وبتقول للقمر: دورَك على المسرح
فا يِدخُل – والحماس على آخْرُه –
لَكِن..
لما يِلقى النور في كل مكان بدونُه
بتنطِفي كُل «اللُّمَض» جوَّاه

وعواميد الشوارع
كاشْفَه على عمارات بيتشَقق دِهانها
كإنه إيد كنَّاس
بيجمَع من فُتات الناس
تَمَن منديل
ينَشِّف فيه إهانِة كل يوم.. وشقاه

وطبعًا كل شيء حواليّا بيأكِد بـ إن: اللّه أكبر
بس فيه أشياء تكفّر فـ الحياة!

سالار سليم
(العراق)

سيرة ناقصة

وربَّما نتلف المعنى الذي في ضوء الندى
مثلما نتلف الندى
والأيام
والأسماء والظلال والزهور وريشة الوقت في كلمة
يوجز المتعب صبر وجوهه في نظرة صغيرة
يعلِّق الوجوه على شجرة عابرة ليست ربَّة لأحد
يؤوِّل اسمها باسمه
زغاريدها للصمت
ودمعها للطارئين
ربَّما نقتبس سرور غيمة في ليل
ولا نرى!
نضع صدفة ورديَّة في راحة الحلم
ولا تزهر!
يرمي المتعب حدسه لجنونه
يقول: كيف تسرَّب السرُّ من عيون لا أرتديها؟
و«لا يعني الوضوح الذي تكشفه الكلمة»!
كيف تسرَّب السؤال من الجسد؟
و«لا يعني الوضوح بغير الكلمة»!
ومثلما نعدِّد المعنى في خيال الجداول والبيوت
والمزاهر والأحجار وأنوار القرى القليلة
تكرِّرنا الإشارة في نظرة كريمة
تتركنا في جنَّة مقلدة

تفتح لنا باب البراءة
ونحن نارها الناضجة
بلا يد تشير،
ولا قلب يتمسَّك!



هناء الوصيف

دُكَّانة السُّخام

وانت راجع،
من عيوني الألف عام
من مشاعري الـ لسه خام
من حضيض فى الروح متبِّت/
غِيرتي دُكانة السُّخام
من زِحام ع الشفه زاعِق بالقُبَل
من طُبَل صَب الأماني فى الوريد
من حليب الجوزه هندي،
العماير للعماير،
الساحات والكعب داير،
خط سيرَك بات صليب

من إيديا العرضحالجي
من ضميري ومن لاوعيِي
من قليب للنُّقطَه غاوي/
المداوِي والطبيب والباشتمرجي
من مشاعري البَر تاني
فيها حُب الطاق طاقين
من عوايدي الانتباه
من عتابي البين بينين
وانت راجع مِنِّي بيًّا بالحنين
إبقَى نادي ع القضيه
ابقى رمانة الميزان
ابقى حربي والسلام
ابقى ذنبي لِمَن تصدَّى ومَن غَفَر
ابقى راضِي الآهَه شيخَه للغفَر؛
ضَرْب نارها فى السفر زي الوصول
ابقى عامي بالفصول
ابقى شمسي بدون أفول
ابقى هات الشِّعر نول
يغزل الشوق بطانيه
يغزل الفَجر البَكَر ضُهر وعشيَّه
ابقى هادي الحضن فيًّا ألف عام
قد قلبي وزي عيني.



علي كرزازي
(المغرب)

قصائد

1- الليلة أُمي

أحنّ إلى خبز أمي وقهوة أمي
محمود درويش

الليلة أمي
أتوسد ذكرى الطفل الشقي
ذاك الذي لاك حلمة نهدك الطري

الليلة أمي
أخرق صمت الأمس
لأبحث عن لعبي الأليفة

الليلة أمي
أزرع في صدرك
سنديانة الفرح الهارب

الليلة أمي
أتمسح بحكايات «أمي الغولة»
وأنام عميقًا على ركبتيك

الليلة أمي
أهدهد خارطة الأيام
على ورود يدك المتجعدة

جوعي يؤبده حنيني إلى خبزك
الحلو والشاي المنعنع
ورنين الضحكات اللاتبلى
هي العصافير من بريق عينيك تبزغ
هي النسائم من جلال عطفيك تقبل

الليلة أمي
أستنفر حلمي على هودج الذكرى
وألون للفراشات وردها

الليلة أمي
أجفف جرحي على سوسن الأرق
وأسقي فرحي بلابل دمي

الليلة أمي
يصرخ في أعماقي طفل الصبابة:
«ليت الفتى حجر»*

2- نورس الرحيل

زمردة مارقة للوعد
للنورس مهرة تشبه



الجنان
هذا الصباح متكلس كحلم حبيبتي
في كل ومضة مهماز يسترفد سحنة الطريق
بين الوجيب واللقيا
فنار محنتين
ورتل حمام
ما الذي يفك طلسم النجوى
غير هذا الطرس



وقطر الفناء

***

للوعد أزهار
كردهة القلب تعانق جذوة الفرح
من خفقتين بلا هسيس

***

للنجوى طقس متصابي
ينتظر على باب المواعيد

***

للوعد صرخة
للوعد جفاء
كنجاح النورس يطرز
لحن الرحيل.

3– وحدي أشطح

غارق في اللجج التي افترعها القبس
ناتيء كاللعنة في درب غلق
وكما خالجتني الومضات من ندبها فورة
ثم صاحت: إذا راودك القلم من الصخر انبجس،
وحدك.. لا سمي لك
هكذا ضاجعتها في صرخة مس
آخر ركعتين من دم
في مهمه البدايات
متفردًا باللائي تلبسنني
في وهدة وحيي الذي ينجلي
مندلقًا كغيم من حمم
أتوحد في هذا السديم السرمدي
كأن الفراشات هجرها لونها

والحقول تزيت بيبسها لما ارتد عنها الندى
نأى عنها.. في رجفة السنون
وحدي أشطح
ووخز القوافي بداخلي وعد حرون
حزمة وشوشات
شادها الوجع في قعره.. والوجع فنون
وحدي أشطح
ورضابك- يا نأمة الساكنين إلى جنونهم
يستشري على مهل
في أوصال سر مكنون
طرزته اللجج التي افترعها القبس
راعفًا غجري القسمات
يغازل رؤياي التي عصفت بها الظنون
ويمتشقني فرسًا في ليل المنون.

4- وادي القلق

يمر علي يوم يكون فيه قلع ضرس أهون علي من قول بيت شعر
الفرزدق

-1-

سوف تلج رسمًا مجهولًا كالبحر،
وتدرك أخيرًا وهج الحرف وأوصابه
سوف تخسر كلك
من أجل تراتيل المهجة الأخيرة

-2-

أعد صباحك لهذا الخندق
أو ازرع خوذتك وردًا
الأمر سيان!

-3-

ماذا لو تتهمني بنخبه؟
ماذا لو تحز رأس أخيلتي وئيدًا؟

-4-

كانت ترتق شهقتي السيابية
كلما أيقنت أني كجيكور.. لا أساوم

-5-

شاردة تغسل الباحات
برموش وحشتها
كمن يبني خارطة للنسيان.

-6-

لا تصادق أنصافًا من رؤيا
ولو حملت لك بهارات القصيد

-7-

أنصاب من بهاء
تمتص خيول المهج
أنصاب من هباء
تهدهد بيننا نيلوفرا طريدًا

-8-

لا ترممي صرح الوعد
لا تنزعي ياقات الحريق
وإما ترين أحدًا
فلا تهرقي ماء اليقين

-9-

النشوة الراعفة في بسمة صبية غنجة
محنة رقصة المهج
سنبلة مارقة
تعاند صيف الحذاء.

-10-

نون
والقافية وما يسطرون
لمعة مقام التجلي
وردة مقام الفناء
أيها الشاعر
اخلع محنتيك
إنك بوادي القلق.. فافهم.

هامش:

* هي صرخة شاعر قديم.

صلاح عساف

ميتابوليزم

تلبية لرغبة حبيبته الأولى، شرع في إنقاص وزنه. قالت له: لا يمكن أن تتقدم لخطبتي وأنت بهذه البدانة. ألزمته بنظام غذائي قاسٍ، وتعهدت بمرافقته يوميًّا إلى الجيم.
بعد عدة شهور اكتسب قوامًا مثاليًّا. غير أن نحافته واصلت عملها دون توقف، كما لو كانت تعمل بإرادة تخصها وحدها. وحين أعيتها كل السبل لإنقاذه، أغلقت دونه وسائل الاتصال بينهما، وقررت الخروج من حياته.
في الوقت الذي صار فيه نحيلًا بصورة لا يمكن لمن عرفه تصديقها، كان قد تعرف إلى حبيبته الثانية التي روَّعَها هذا النحول. تبنَّت حالته بحماس دافئ وطيبة. وأشرفت على تنفيذ روشتة طبية تعيد لجسده بعض ما فقده من وزن. أطلقت شهيته نحو أطعمة دسمة، حافلة بالدهون والسكريات. حتى استعاد قوامه صورتة المثالية التى كان عليها في وقت ما من قبل. وأخبرته أن عليه أن يتوقف الآن محتفظًا بهذا المستوى المرجو من الشفاء.
كان حبه لها يكبُر ويُسكِر روحه، في الوقت الذي يواصل جسده طريقه نحو البدانة دون توقف. هدَّدَته بقطع علاقتهما إذا استمر يسمن. لكنه لم يعد باستطاعته أن يمنع حبها عن النمو، ولا أن يكبح جسده من التضخم.
حين انتفخ وصار بالونًا متكورًا، أنفذت تهديدها. تلفت حوله ولم يجدها. آلمه حبه وجسده، وذهبت شهيته للطعام.
ذات يوم، دحرجه الحزن وخواء الأيام الطويلة التالية نحو الجيم. فوجئ بوجه حبيبته الأولى يطالعه وهي تمشي في اتجاهه على آلة المشى، لكنها لا تصل إليه. وحين نزلت وتقدمت نحوه هاله بدانتها. قالت له:
لم أتخل عنك. أُجبِرت على الزواج.
تطلَّع في وجهها صامتًا، وهي أضافت:
وها أنا الآن أرملة.
في اتجاه الباب ثمة آله أخرى للمشي. خطا نحوها بتثاقل واعتلاها. أعطاها ظهره. وبدأ في المشي.

حجاج أدول

بِريكة ومرسي

الكتيبة الحربية المصرية أبحرت إلى اليمن، تمركزت على قمة جبل من الجبال الوعرة. الجبل يطل على بيوت قرية يمنية. المعارك تشتعل. الكتيبة تقذف الدانات الثقيلة فتدك بيوت القرية اليمنية، ورجال القرية ببنادقهم القديمة، يتسللون صاعدين في تعاريج الجبل التي يعرفونها تمامًا. يتمركزون بالقرب من القمة، وببنادقهم التليدة، يصطادون الجنود المصريين واحدًا بعد الآخر. قتل وتقتيل بين الجانبين ولا منتصر، الغريمان خاسر وخاسر. هدنة فيتوقف القتال مؤقتًا. ولضرورة حربية، جماعة من جنود الكتيبة تهبط إلى السفح. تبني شبه حصن صغير لتحتمي به. قائد المجموعة هو الرقيب مرسي. صبية ترعى غنم عائلتها قريبًا من المكان. الفتاة مليحة ومرسي وسيم. الفتاة بسمتها مضيئة والرقيب ضحكته تأسر القلوب، خاصة قلوب الفتيات. تابعها من بعيد فأحست به. اقتربا وأحبَّا بعضهما. ملبسه أصفر قاتم على رأسه خوذة حديدية، وفي يده بندقيته وفي قدميه حذاء جندية عابس، وملبسها جلباب باهت ودبوس رفيع يغلق الجلباب من عند الصدر. يختلسان أوقاتًا ليبقيا متجاورين. نسمة هواء تلاعب شعر الفتاة، فيسعد قلب سيد، يضع خوذته وسلاحه جانبًا، الفتاة تشير لكلبها ليبتعد. يمسك يدها وتمسك يده. يبتسمان لبعضهما. ساعة زمن يعود الرقيب سيد لحصنه والخوذة على رأسه، سلاحه في يده والحذاء القاسي يدوس حصوات صغيرة فتصدر أزيز ألم. وتعود الفتاة بأغنامها وكلبها لبيوتها الحجرية الفقيرة. يومًا بعد يوم يلتقيان ويتهامسان، لم تقل الفتاة ما العمل إن عاد جيشك لبلاده، فهذا خوف في القلب مكتوب، ولم يقل مرسي وماذا أفعل حين نفارق بلادكم، خوف في قلبه مكتوم؟

بِريكة خجلة.. حافية وملبسها متواضع. طمأنها مرسي بأنه أيضًا من عائلة فقيرة تسكن حيًّا فقيرًا بالقاهرة اسمه «ورَّاق العرب». تشجعت بِريكة وبدأت تنظر بعينها في عينيه، ويسرح عقلها ويَسْبَح قلبها كسحابة خفيفة شفافة. نظرات مرسي رقراقه لينة.

أتى مرسي بدون خوذته وبدون سلاحه وقد فتح أزار قميصه العسكري، فبان كل عنقه وأعلى صدره. في الخفاء سحبت الفتاة الدبوس القابض على فتحة صدرها فانكشف جانب بسيط منه. يداعب مرسي شعرها الناعم. فتخفض رأسها خجلة. يقول إن اسمه مرسي، فتقول إن اسمها «بِريكة» ولما قال لها أنتِ جميلة يا بِريكة، قلبها رقص. ولما قالت له أنتَ جميل يا سيد يا مرسي، قلبه غنَّى.

أتت بطعامها الملفوف في قماشة صغيرة، وأتى بمعلبات طعام ورغيفين. بِريكة معها قربة مياه صغيرة، وسيد معه زمزمية المياه العسكرية. تناولا معًا من طعامهما. هي شربت من زمزميته وهو شرب من جرابها. قرَّب وجهه من وجهها وقبَّلها لأول مرة فتعجبت. بادلته القبلة فاندهش. احتضنها حضنًا خفيفًا فكان اندهاشهما معًا أروع. ما كل هذا الجمال؟! كل نهار حين تطمئن الحبيبة على



غنمها، تبقى ملاصقة لحبيبها. معًا يتمنيان ألا تعود المعارك ويبقى مرسي بدون سلاحه.
عادت المعارك. صعد مرسي ومن معه لأعلى الجبل. شارك في إطلاق المدافع بداناتها الثقيلة على بيوت بِريكة وأهلها فتدكّها دكًا. أهل بِريكة وبينهم أخوها وأبوها يتسللون ويصعدون ويقتربون خفية من القمة، ومن مكامنهم يصطادون الجنود المصريين واحدًا بعد الآخر. دماء من هنا ودماء من هناك.
في منتصف الليل تهبط الكتيبة من أعلى الجبل، يحملون معداتهم ثقيلها وخفيفها. أمر الانسحاب أتى فجأة وسريعًا. تتجمع العربات ليُشحن عليها الأسلحة والذخيرة والجنود. الفجر لاح. مرسي تعمد أن يكون من ركابها. جلس على الحافة الخارجية ليطل على المكان مودِّعًا. قول العربات يبدأ الانسحاب ببطء على الأرض الوعرة، فإذا بصبية شابة تسعى من بعيد لتلحق بالركب الراحل. تلوح بيديها صائحة:
– مرسي. يا مرسي. لا ترحل يا مرسي.
يلوح لها مرسي مودِّعًا صائحًا:
– بِريكة. غصب عني يا بِريكة.
لم تستطع بِريكة أن تلحق بالعربات التي تتسارع في انطلاقها. توقفت تتابع شبح حبيبها المبتعد. لطمت بكفيها على أم رأسها صارخة باكية:
– يا مرسي. يا مرسي.
مرسي يبكي وهو يخبئ رأسه بين كفيه.

حاتم رضوان

نار خلف النافذة

وداع مرير بطعم قصة حب طويلة خنقتها يده القصيرة، لا يملك غير بيت صغير وبسيط ورثه عن أبيه، أشبه بالكوخ، أقيم على أطراف القرية حيث يبدأ طريق الجبل والمقابر، لم يرَ فيه من الدنيا غير الجنازات الصاعدة إلى نهايته، أو قاطعي الطرق واللصوص والقتلة، يتسللون إليه ليلًا لتبتلعهم الكهوف والمغارات الموحشة في دروبه غير المأهولة. أصدر أبوها الفرمان، فقير وجميلة لا يجتمعان، لؤلؤة فريدة يندر وجودها في هذا العب من الصعيد، جسد فائر وممشوق، شعر بني تنفلت خصلاته دائمًا من تحت الطرحة، لتتطاير مع الهواء، بشرة سمراء وعينان خضراوان، عشقهما حتى النخاع، تقدم إليها لا يحمل غير حبها في قلبه الأخضر، سقط رفض أبيها كحجر أفلت من قمة الجبل فوق رأسه: قل لي سببًا واحدًا أترك هذا الطابور الطويل من الخُطاب، أرض ومال وعز، وأقبل بك.
خلَّفَ وراءه حبيبته والبيت والجبل وطريق المقابر، وقرر الرحيل، كانت هي الدافع والسبب الوحيد لبقائه، واحتماله عبوس الحياة وقسوتها، ما الذي سوف يتبقَّى له من بعدها؟ تراب وقش وأشياء لا تساوي ثمن حملها، لن يطيق رؤيتها تُزف في طرقات القرية، أو أن يستمع للزغاريد وأغنيات البنات عن الفرح والعريس والعروسة وليلة الدخلة.
انتهى به المقر: غرفة فوق سطح بناية قديمة تطل في البعيد على القلعة وجامع محمد علي ومشهد للقاهرة كلها تعلوها بالنهار سحابة صفراء لا تنقشع، وبالليل تتناثر الأضواء عبر مساحة من ظلمة لا نهائية، أتى بقلب متهتك، يفيض بحزن مقيم، مودعًا قريته البعيدة الراقدة في أقصى الجنوب، مثل مقبرة من مقابر أعالي الجبل، شيع إليها حبه وحبيبته وأيام عمره الفائتة، واراهم الثرى، وأقام شاهدًا عليها، ثم غادر إلى هنا بوجه جامد ومنحوت من حجر، تنطق ملامحه بتراكم كل هموم العالم فوق سطحه، خرج مثل فرعون تائه من جدران أحد المعابد، يبحث عن شيء ضائع، أو كهارب من معركة خاسرة، تحمله عربة قطار درجة ثالثة، وجد نفسه محشورًا فيها مع سرة ملابس وأشياء قليلة، لأول مرة في حياته يترك دنياه التي ولد وعاش فيها، بكل ما بها من ألم وأسى، خيبات وفشل، شظف وفقر، ليدخل دنيا وحياة جديدة، عالمين يفصل بينهما محطات –في نوبة توهانه– فشل في عدها، وساعات سفر طويلة لم يحسبها، ساعده قريب له على اقتحامها، وتعريفه على أبجديات الحياة بها، استقبله على رصيف المحطة، واستضافه لأيام حتى يسر له مستقبله بها، أملى عليه نصائح السابقين، احتفظ بها طوال سنين مكوثه في قلبها، وأضاف عليها من خبراته، أشار له على مواضع الحذر، ومواطن الزلات والهوى، ليتركه محصنًا من فتن مدينة الألف مئذنة، تؤويه غرفة ملحقة بمنافعها، تطل على عالم جديد، بيوت غير البيوت، تواجهه أينما ولى، متلاصقة وقريبة، وجيران يسكنونها لا يعلم عنهم شيئًا، أعمالهم، أخلاقهم، وطبائعهم، علاقات بعضهم ببعض، هل ولدوا وعاشوا فيها من زمن أبًا عن جد، أم جاءوا من بلاد وقرى، فارقها كل واحدٍ منهم لسبب ما مثلما جاء، يراهم يتحركون خلف الشرفات والنوافذ كأنه يعيش معهم، تصله أحاديثهم ومشاحناتهم ومشاجراتهم، وتأوهاتهم، يسمع كركرة مياه الجوزة، ويشم دخان الشيشة والسجائر المحشوة بالحشيش والمختلطة برائحة أبخرة الطبيخ، يشاهد

ملابسهم منشورة ما دقَّ منها وما خفي، تحتضنها الحبال الممتدة أمام الشرفات، يتابعها كل ليلة حينما يعود بعد انتهاء ساعات عمله الشاق، يحفظ أشكالها ومقاساتها وألوانها، يتعرف عليها ولمن تنتمي من سكانها: نساء، رجالًا أو أطفالًا، صارت هوايته الوحيدة التلصص على الغرف والحمامات المضاءة لعله يلمح ما يود رؤيته، سيدة بقميص نوم مبتل، يلتصق بجسدها في إثارة، تنشر تحت ستر الليل الملابس المغسولة توًّا، أو تقوم بتنفيض كليم أو سجادة، أو تزيل الأتربة المتراكمة خلف شيش، أو حول شباك.

ولأول مرة منذ قدومه، كانت نافذة غرفة السطح في البناية المواجهة مواربة، تلمع من خلال فتحتها الضيقة عينان لفتاة لم يستطع التقاط أي ملامح لها، لا يدري لحظتها سر استدعائه وجه حبيبته، تخيل أنها هي، هربت من أهلها وزوجها المرتقب، وأتت وراءه في محاولة للبحث عنه، تأكد بالفعل كانت الفتاة تراقبه وتتبعه، وفجأة دون مقدمات فتحت ضلفتي النافذة لثوان، كانت تبتسم له وترميه بنظرة دكت جدران أحزانه، يتحصن خلفها من أي علاقة جديدة، قد تدفع به للجنون أو الانتحار، ثوان وأغلقتهما، ظهرت له في قميص نوم عاري الكتفين ومفتوح، يشع جسدها بوهج سريع الاشتعال، انتقل إليه مباشرة رغم ما بينهما من مسافة.

كانت كل ليلة وفي وقت محدد تضيء نور الغرفة الخافت، تترك شيشها مفتوحًا ليشاهد ظلها يتحرك خلف زجاجها المغبش، وكأنها في رقصة لخلع ملابسها بالبطيء، ترفع يديها لأعلى ثم تنحني لأسفل تمسك بأشياء تعلقها على شماعة خشبية قائمة، لتظلم الحجرة من جديد وينقطع المشهد المثير، يخمن أنها ممددة الآن على السرير، تنتظره، تزحف نيرانها العابرة، لتستقر تحت جلده، تشعل كل خلاياه وأعضائه النائمة، يغمض عينيه على وجهها، وجه حبيبته، اختلط عليه الأمر، تقبلُ نحوه فاتحة ذراعيها، ترتمي في حضنه، يتعانقان ويتعاشقان حتى الصباح، يصحو مرتخيًا ومهدودًا، كل جزء في جسده يؤلمه، يصلب طوله بالعافية، يمارس طقوسه، وقبل أن ينزل يلقى نظرة طويلة على نافذة الغرفة المغلقة، وبابها المغلق، ساكنة في النهار مثل قبر، وعامرة في الليل مثل مسرح كبير.

هزه اليقين، هل كانت إحدى ليالي الربيع؟ كان ممسكًا بكوب شاي صعيدي، ثقيل، يرتشف منه بتلذذ، ينظر نحو النافذة المواجهة وينتظر، فُتحَت ضلفتيها عن آخرهما، وانسابت أمامه من ثنايا الضوء الخافت، لم تخفض عينيها عنه، فكت مشبك شعرها وألقت به طليقًا على كتفها العاري، اعتلت منضدة خشبية، كانت في مواجهته تمامًا، ترتدي قميص نوم أبيض بحمالتين، يشف عن جسد ريان، كتلة من نار، ثديان متكوران، وخصر ضامر، حزَّمت وسطها بإيشارب أسود، وأرخته قليلًا لأسفل، وبدأت في رقصة إغراء ماجنة، خصتها له وحده، كانت تتمايل في دلال وإقبال على نغمات موسيقا لم يسمعها من قبل، فجرت فيها كل أشواقها المكبوتة، وكانت نظراتها المنطلقة نحوه فصيحة، ومغوية، ترشقه أينما حلت، تدعوه إليها في الحال.

تفاهما معًا بالإشارة، رسما بالأيدي قلوبًا وعلامات تدل على الشوق والحب والهيام وأمنية باللقاء العاجل، أشارت له أن يأتي دون إبطاء، طمأنته أنها بمفردها ولا أحد معها، نزل مسرعًا، تتعالى دقات قلبه مع كل درجة سلم يهبطها، تسلل عابرًا الشارع الضيق إلى البناية المواجهة، كان مدخلها مزدحمًا بالصاعدين من أهل الحارة يحملون على أكتافهم جرادل وصفائح مملوءة بالماء، يتصايحون: حريقة.. حريقة. وكأنه جاء للمساعدة، صعد معهم كانت غرفة فتاة النافذة تحترق، تصاعدت منها ألسنة اللهب عاليًا نحو السماء، وضع يده على صدرٍ يعتمل بخوف حقيقي، وتساءل في نفسه عن مصيرها وهل ما زالت بالداخل، كيف لحريق أن يندلع في دقائق قليلة تساوي زمن نزوله من غرفته أعلى السطح إلى عرض الشارع؟ ومتى تجمَّع كل من حوله؟ رأى جرذانًا مشتعلة تتقافز من داخل الغرفة، وشظايا متطايرة في كل اتجاه، أرسل عينيه وأذنيه إلى الداخل لم يلمح أحدًا ولم يسمع أي صوت لاستغاثة، سأل أحد الواقفين إلى جواره: حد من السكان جرى له حاجة. صدمه الجواب وهو يشير بإصبعه نحو مكان الحريق: غرفة خزين مقفولة من زمان فيها شوية كراكيب.

كريم فريد

محاولة جدية لإنهاء قصة

كل هذا بسبب مريم!
هكذا ودون استهلال طويل، أتبع أقصر الطرق، وأقبض على الأمس؛ مفتاح الأحجية، والنجمة القطبية المتوارية في قلبي.
– حسن سينشرها، أنا متأكدة.
قالتها لتحسم ترددي، وتقنعني بإرسال قصة «الإوزة والحلق» للمجلة، وهي تدرك قلقي من الرفض، ومقدار كراهيتي للعبة التعلق والانتظار، وها أنا ذا وللمرة الثانية أخطئ، وأدفع وحيدًا ثمن الاستماع لنصائح الآخرين.
متى كانت المرة الأولى؟
فلاش باك: تقنية كتابة معروفة يفرط في استخدامها المبتدئون، لكنني سأهرب من ذلك الفخ بتلوين الكلمات، لن أستخدام الأبيض والأسود أو حتى الخام، لا داعِ أبدًا للإسهاب رغم أهمية الحدث! سأقصه كماً يأتيني.. صور مبعثرة، وجمل وكلمات متقطعة، لكنها بالغة الحدة والنفاذ.
فوق أحد طاولات المقهي أقنعني إسلام صديقي بالتحدث إلى مريم، والبوح بما في صدري، فرضخت إلى إلحاحه، وحملتني المشاعر على التقدم، وحملتني شجاعة التغاضي عن الهواجس والاضطرابات في نفسي، وبالفعل حادثتها في الهاتف لما يقرب الساعة.
ستون دقيقة مرت وأنا أشرح لها تداعيات التحول الرأسمالي على بنية المجتمعات، وأقواس الأمن القومي الخمسة، والبكارة في شعر وديع سعادة!
ستون دقيقة وأنا أتلعثم حينًا، وأتحدث بجمل وكلمات غير متصلة ولا مفهومة، في النهاية قبضت يد اليأس على عنقي فشعرت بالاختناق، وهممت بإنهاء المكالمة، لكنها أدركت اضطرابي، وعاجلتني بوعيها لما أرنو.
دون دليل حلت مريم أحجيتي، وفكت طلاسم الجمل والكلمات، وحدها فهمت السؤال من وراء كل الترهات، كانت أجرأ مني، وصرحت في وقت فشلت أنا فيه حتي بالتلميح.
أسبوع يتلو الآخر، وأنا قيد الانتظار.. أشترى عدد المجلة، وأتصفحها على عجل، وأسير وفي نفسي ثقة واطمئنان، الدور لم يصبها بعد، مريم شددت على جودتها، وإسلام فسر لي الإشارات، وأكد أنها ستجيب على سؤالي في القريب، وأن الخجل الأنثوي وحده يمنعها من التعبير، وإبداء الموافقة بشكل فوري.
مر الشهر وتبعه أعوام، وأنا أنتظر، وأستفهم من عبد الرحيم فيقول.. الممارسة المستمرة تحسن من جودة الأداء، لا داعٍ لفقدان الأمل، فقط مارس وتمهل، وسترى بعينكَ البشائر، لذا حاولت نسيان مريم، والقصة التي لم يصبها الدور بعد، وقررت الشروع في كتابة قصة جديدة عن عجوز وحفيده المشاكس وفانوس، دون تخطيط مسبق أو تفكير في المعني والتقنية أو حتى الحبكة وكل تلك النصائح

الهامشية وغير الضرورية لأن الحقيقة وحدها تكفي كما يقول ماركيز.
لكن لماذا تعلق قصة جبل الشاي الأخضر في ذهني؟ هل لأن نوال تئن بصوت واطئ.. واطئ ولا يمكن سماعه؟! وما الجديد فى الأمر؟ نساء العاصمة وقبلي وبحري وأوروبا والصين والعالم تئن بصوت واطئ.. واطئ ولا يمكن سماعه، لكأن الأنين الواطئ نبض العالم، وسر يحيي الطاهر الخفي، والدراما التي يتحدث عنها عبد الرحيم.. هي الآلام وحدها تبقى، ووحدها تعلق في الذاكرة.
أين الدراما فى قصة رجل يأكل الطعمية على الغداء، ويحول محطة التليفزيون للمسلسل العربي إرضاءً لزوجته؟ أين الدراما في عجوز يصطحب حفيده المشاكس لقبض المعاش؟ لماذا أكتب قصة جديدة والأولى لم تنشر، ومريم لم ترد بالإيجاب أو بالرفض، وإسلام ما زال عند رأيه بأنه الخجل الأنثوي لا غير؟ من يمنع النشر؟ لا ضعف البناء وحضور شخصيات بلا امتداد في السرد، ولا حتى ذلك الخفوت والتردد فى صوتي حين حادثتها.
«اكتب جمل قصيرة، ومباشرة، ولا تطلب رأيًا من كاتب».. هيمنجواي.
أفكر في اتباع تلك النصحية، والعمل على تعديل قصة «الإوزة والحلق» من جديد، لكن صوت مريم يناديني، والعجوز البطل يصرخ فى وجهي، ويصمم أن الممارسة المستمرة تحسن الأداء، ولا داع ابدًا لفقدان الأمل، أو حاجة ملحة لانتظار دراماً، أو تمني أحداث فاصلة وجليلة، وأن الحقيقة وحدها تبقي، وتكفي لصنع الحكاية.
عنوان رئيسي تحول مع الظروف لعنوان فرعي: فانوس يضئ في النهار.
قيظ مايو.. كم قارئ يعرف معني كلمة قيظ؟
حر مايو لم يمنع الازدحام، ولا خفض الخوف من «الكورونا» طول الطابور أمام الصراف الآلي، والذي يحتل الجانب الأيمن من واجهة البنك، ويطل على بحر «مويس» إلى جوار البوسطة القديمة، ويبتعد عنها بمقدار خطوتين بالعدد.. ثلاث نواصي لا أكثر، وعشرة أيام فروق توقيت بين المرتب والمعاش.
دخلة رمضان والشوارع والمحلات والأرصفة على بعضها، وتلقي الملح على رؤوس الناس فلا يبد له آثر، والواد مضجر مذ أيقظته، ويقول: اذهب أنت وعكازك لتقبض، فأصمم وأعده بعلبة «جيلاتي» من الحجم الكبير، فيقوم.
سويًا نهبط من المنزل، فيسبقني إلى الشارع الكبير، ويلوح بيده لـ«توكتوك» فأشير بالرفض، وأقول: نتمشى في الهواء، فيكتم غضبه، ويسير إلى جواري نحو وجهتنا، ويتوقف عند أول ماكينة صرف تقابلنا، ويقول: هات الكارت، فأتبع السير دون التفات، وأخبره بأن تلك الماكينة فيها حرامي يسرق عشرة جنيهات من معاشي دون وجه حق.
ويعود للتوقف من جديد عند بائع الفول، فأقول: لما نخلص نأكل ونحلي، فيبرطم بكلمات غير مفهومة، أقابلها بصفعة خفيفة على مؤخرة رأسه لا قفاه، فيتقبلها فى صمت، ويسير إلى جواري نحو ماكينة الصراف الآلي المجاورة لمكتب البوسطة، والتي أقبض منها معاشي كاملًا دون خصم العشرة جنيهات كما فى الماكينات الأخرى.
وأتناوب أنا وهو على الطابور، أجلس فى الظل وهو واقف، وأقف فيعبر الطريق إلى الناحية الأخرى، ويجلس على سور البحر فأناديه، وأخبره بأني تعبت، وأحتاج للجلوس في الظل، وأن الطابور على ازدحامه أكثر أمنًا من سور البحر.
ويرش رجال المطافئ الشارع أمامهم بالماء، فيترطب الجو قليلًا، وتكسر نسمة هواء عابرة قسوة الشمس فوق رؤوسنا، وأشارك أحد الواقفين الشكوى، والتهنئة بحلول شهر رمضان، ونلعن نحن الاثنان الطابور والغلاء، وماكينات الصراف القريبة والتي تسرق الجنيهات من معاشاتنا، ونستفهم من فرد الأمن عن ميعاد صرف العلاوة السنوية التي وعد بها الرئيس، فترد سيدة خرجت لتوها من باب كنيسة الكاثوليك.. بأن اللّه مع الصابرين.
أخيرًا يصل الواد إلى ماكينة الصراف، وينادي عليَّ بضيق.. خلصنا يا عم، فأترك الجالسين دون وداع، وأخرج من جيبي الكارت، وأعطيه إياه، وأتابع يده التي تتحرك بسرعة وعفوية على الماكينة، فأردد في سري: نبيه طالع لأمه.
ولا تمر ثواني حتي ينفتح فم الماكينة، وتخرج لنا

النقود، فآخذها من يده، وأتخذ جانبًا، وأميل بكتفي إلى الأمام قليلًا، وأصر على عدها قبل التحرك، وفقدان دورانا فى الطابور، دون التفات للصياح القادم من الخلف.

– يا جدي هموت من الجوع.

يقولها فأقول: جدتك عاملة لنا فرخة محترمة على الغداء.

فيرد بخفة:

– وعاملة علبة «الجلاتي» أكيد.

على عجل نترك ماكينة الصراف والطابور، ونسلك هربًا من الشمس طريقًا مختلفًا للعودة، ونشترى اللحم من الجزار، والكنافة والقطائف من عند عثمان الطعمجي الذي يترك الفول والشبت والخضرة قبل حلول رمضان بأيام، ويصنع الكنافة والقطائف فى فرن بلدى ينصبه أمام المحل. وتعجبني أشكال الفوانيس وألوانها عند العادلي، وأفكر في مريم وجيراني ولاد الكلب والشارع الكئيب، فأترك الواد وما يحمل، وأتجه إلى الفرشة، وأقلب في الأشكال والألوان، وأستفهم من العادلي الصغير عن الأسعار فأجد السرقة عيني عينك! فلا أهتم، وأختار فانوسًا مثلث الشكل مثل أيام زمان، وكما تفضله البنت، وآخذه بثمانين جنيها بعد ثلاثة أيمانات طلاق من فمه، واثنان من قبلي، واستفهام عما إذا كان مسامح في الفانوس؟!

استدراك أو محاولة لإنهاء قصة بصورة درامية:

الدراما يا عبد الرحيم، الدراما تقتضي بأن تنشر قصة الإوزة والحلق بعدما أفقد الأمل، وأهجر كتابة القصص كليًّا، أو أشرع فى كتابة قصة جديدة، إيمانًا بحظوظي لا موهبة أو أفكار أو امتلاك جديد، لأن الدراما غير موجودة فيما سبق، والأحداث لا تعدو كونها ابتزاز عاطفي رخيص لمشاعر مملة ومكررة، ولا جديد فيها.

أعود إلى مريم التي فهمت السؤال منذ عدة سنوات دون طرح أو شرح كاف، وتأخرت فى الرد عليَّ، لكنني ادركت شيئًا من إجابتها، بعدما لوحت لي من شهور بابتسامة، وهي تسير رفقة رجل غريب، وتدفع أمامها عربة صغيرة بداخلها رضيع. حينها تيقنت أن تأخرها فى الرد، لا يعود للخجل الأنثوي كما أخبرني إسلام، وإنما لأن الحبكة في قصة عن «إوزة وحلق» ضعيفة وغير قابلة للتنفيذ، ومريم تهوى الواقعية، والدراما في قصة رجل وولد أكثر حقيقية وتأثيرًا.

الخلاصة.. أن العجوز اشترى الفانوس بعد مناهدة طويلة مع عدلي الصغير، والذي سب الرجل والشارع وتجارة الفوانيس فى سره مرارًا، ولولا عشرة العجوز مع الحاج اللّه يرحمه، وأصول البيع لود أن يحطم الفانوس فوق رأسه ورأس حفيده المضجر، والذي حاول إفساد البيعة بكل الطرق، وإثناء جده عن الشراء، لكن العجوز صمم، واشترى.

أخذ العجوز الباقي من يد البائع وطواهم في يده، ولم يلبث أن وضعهم في يد عجوز تبيع المناديل والدوم، وتركن عند سور المدرسة الابتدائية..



تقبلتهم بالدعاء له بالصحة، وبالفلاح لولده الصغير كما اعتقدت أو تماكرت لإبداء مجاملة للشيبة.
– كسبنا إيه احنا من الفصال والمناهدة؟
لم ينتظر العجوز طويلًا ورد على استفهام حفيده باقتضاب.. ديون وبنسددها.
في البيت أو الشقة الخمسة وستون مترًا بالتحديد استقبلتهم الجدة ورائحة الملوخية وصينية البطاطس بالدجاجة، فلم ينتظر العجوز كثيرًا بعد الأكل، وشرع بالعمل فى إعداد الفانوس، بتوصيل الأسلاك، وضبط اللمبة، واختيار المكان المناسب،



وتعليق الفانوس، وأخيرًا وليس أخرًا إضاءته.
نقطة التنوير كما يقولها النقاد.
لكن حدثًا ما واقعيًا وحقيقيًا في قصة الرجل قد يصنع الدراما التي يريدها عبد الرحيم، ومن الممكن أن يؤثر على مشاعر القارئ، عندما يعلم أن عبد الرحيم الذي قبض معاشه، واشترى اللحم والقطائف، وأكل الدجاجه، وأتم تعليق الفانوس، بمساعدة من حفيده المضجر هو والد مريم زوجتي، أعني زوجتي السابقة، والتي كانت تحب الفوانيس، وتحب مساعدة أباها في تعليقها، وإضاءة الشارع.
والتي ردت بعد وقت على سؤالي بالإيجاب، وقبلت بي زوجًا، وأنجبت لي ولدًا مشاكسًا، يعيش مع جده، ويقابلني كلما احتاجتني إدارة المدرسة.
نعم مريم زوجتي، أعني زوجتي السابقة هي بطلة القصة، والفانوس الذي يضيء في النهار، والتي يتحتم عليَّ إيجاد نهاية مثالية لحضورها الخافت في القصة، بالطبع لم تمت.. الموت حل تقليدي، ومبالغ في تراجيديته لقصة عن كاتب ينتظر نشر قصته في مجلة! وحضوره المباغت أضعف وأقل ألمًا من دراما يتمناها عبد الرحيم.
كل ما حدث أنها شعرت بالفتور فجأة أو بالتدريج كما تقول، ولم تعد تعجبها الحبكة، أو تطالبني بالانتظار، وكتابة قصص جديدة وإرسالها إلى حسن!
طلبت الطلاق، ورحلت في دخلة رمضان والناس والمحلات والأرصفة فوق بعضها، وتزوجت رجلًا غريبًا، أنجبت له رضيعًا، من المرجح أن يصبح ولدًا مشاكسًا مثل ابني، وتركتني وحيدًا أنتظر دون إجابة قاطعة ونهائية لسؤالي الذي تمهلت في الرد عليه من سنوات، وأشترى في كل جمعة عدد المجلة، لعل قصة «الإوزة والحلق» تنال حظها في النشر، وأدرك أخيرًا وجاهة رأى عبد الرحيم في أن الممارسة المستمرة تصنع الدراما، والحقيقة وحدها تكفي، وأن الآلام على صغرها دائمًا ما تنجح فى صناعة حكاية.

ماجدة حسانين

أسميتهم إبراهيم

أصبت بنوبة حزن شديدة، عرفت كيف يصعق القلب بصاعقة هائلة من الألم.
كأن قلبي يتفتت في قفصه ولا أكذب حين أقول إنني شاهدت دمًا يلفظه من صدري، أيقنت بأني سأواجه الموت لا محالة.
سترت جسمي بملابس تصلح لعيون المارة وغطيت شعري دون ترتيب، رغبت في ألا يشاهدني أبنائي وأنا احتضر.
لن تحتمل قلوبهم الصغيرة هذا الكم من الجحيم.
لا تقوى قدمي على المشي ولا تحمل هزات الاحتضار، وجوه الناس شبه مختفية، مختلطة بلافتات المحلات وأرقام السيارات، يحاول إسنادي شخص ورائي لا أذكر رجلًا أم امرأة، انزع ذراعي من قبضته قائلة أنا بخير.. أنا بخير.
البارود يتسرب من صدري، يشوى قلبي من كل جوانبه.
لا أعلم كم ساعة مُرة مرت وأنا على هذه الحالة، طريق عليه سيارات تمر بسرعة الضوء أمامي، فشلت في معرفة كيف تخطيته للجانب المقابل، قميصي الأبيض أصبح أحمرَ يفوح منه الدم والموت، أجلس على الرصيف أدفن رأسي بين ذراعيَّ وأبكي.
كأن كل الأمهات قتلت وكل الأطفال وغدت المدينة فارغة إلا مني.
يد تربت على ظهري أحاول بجهد غريب رؤية صاحب اليد، بعدما استطاعت عيني إتمام عملها رأت عجوزًا تجاوزت الكثير من السنين، كأني أعرفها.



أدقق النظر في عينيها الصغيرتين، أنفها الكبير، ذقنها.. نعم أعرف هذه العجوز.
تخونني الذاكرة كما خانتني قوتي، تشعر بحيرتي، تضمني لصدرها، تغمغم بكلام غير مفهوم، يزيد بكائي كأن أبكي بين ذراعي أمي، لكن عناقها أرحم وأطيب.
أقول: تعبت ووهنت وشاخ جذعي ويبس جماري، ألم تقولي لي إنني نخلة؟
تقول أنت من قال.
أصرخ: يا إبراهيم.. يا إبراهيم. ولا مجيب!
تقول: لم تحبي امرئً قط اسمه إبراهيم.
تشخص عيناي في الفراغ وأعترف أن كل من أحببتهم أسميتهم إبراهيم!
آخر إبراهيم طعنني منذ ساعات بأن المشاعر لا قيمة لها ولا بد أن توأد.
وأنا.. وأنا.. لا مكان في روحي يصلح للدفن، لم يعد هناك متسع لكفن آخر.
تبكي العجوز، نردد سويًّا يا اللّه.
أنظر لها في دهشة.. يتحرك لساني دون نطق..
كأنني أنظر في المرآة بعد سنوات كثيرة.
لم ألاحظ قميصها الملطخ بدم قديم ولا صوتها، كل ما لاحظته أن لا مكان لقلبها، فارغ صدرها من جهة اليسار.
من هول المنظر ألقي بجسدي على الطريق فتتقاذفني السيارات، كمشهد دهس لقطة ضالة.
وتعود روحي للبيت بقميص أبيض جميل.
19 فبراير القبيح.

محمد جلال الأزهري

اللُّغةُ الخشبيَّةُ

لم يكن يصدق أنَّ ما حدث كان متوقعًا، وأنَّ اللحظات الأخيرة يمكن -بقليل من الحَدْسِ- أنْ تمنحه إشارةً إلى النهاية.
كان نوحٌ مثل كلِّ الذين باعوا الوقتَ في أول العمر، واقفًا علَى حافة المعنى، وضائعًا بين تُرَّهَاتِ بائعي اللُّغةِ؛ فلقد استطاع أنْ يعيشَ أيامه الأولى وهو سَاهٍ عمَّا يمكن أنْ يقولَه في المستقبل.
نوح ذو الشاربينِ الطويلينِ، والحاجبينِ الكثيفينِ، وبعُوَيْنَاته اللتين ينظر بهما إلى صدى الوقت؛ كان عنده ذلك الشعورُ الزائفُ عن قيمةِ الأشياءِ، مثل: وَحْوَحَةِ الليل، وحتى طموح الصبح في أنْ يصبحَ موظفًا كسولًا؛ ولذا، لم يكن ليتوقع ذلك كله، لولا أنه وقع في خِزانتهِ علَى أضابيرَ من الورقِ، استطاع بها -بعد قراءتها- أنْ يدوِّنَ تاريخَ الفكرةِ التي شاهدها وهو في العاشر من حُزنهِ، ويومها قالت له أمه -وهي تعجن الظلَّ المتسربَ من إفريز غرفتها- كنْ مثل نوحٍ، وامضِ إلى السراب واثقًا في الحكاية، واختلِ بنفسك دون أنْ تبوح لعنادلَ القريةِ كم يمكنك أنْ تؤمنَ بالوقتِ، لو أنَّك سمعت ضُبَاحَ الثَّعَالبِ أو رُغَاءَ الضِّباعِ وهي تتراقص مثل رتاَجِ الساعة علَى عتبات الصحراء، أو استمعت إلى فكاهاتِ الجنود، والحُوذيَّةِ، والشَّغِّيْلةِ وهُمْ يلقون بالمعاني علَى قارعة الطريقِ؛ وكيف أنك قد قرأتَ الأوراقَ تلك حينما كنت مستلقيًا علَى سرير الشهوة، تمسك بأفعوان اللُّغةِ وهو يَنْهَشُ لحمكَ.

وهكذا كان نوحٌ يفهم الليلَ ومتى كانت تبتل عتمتُه بدموع الزَّاعقينَ بالدعاءِ تحت السماء بأصواتٍ مكتومةٍ، ففي أيامه الأولى -في فَوْرةِ شبابه، ويَفَاعَةِ سنِّه- مَادَ بروحه إلى شبابيك المدينة، وغادر القرية علَى عَجَلٍ، تاركًا بئرها الحزينة تنضح بالقتلى الذين ماتوا لأجلِ جرعة من الضوء؛ إذ ألقى خلفه خيطَ الصبح وهو ينسل من بكرة الفجر، عازمًا علَى ألا يعود.
لقد كانتِ القريةُ أيام نوح شبيهةً بالمدينة؛ دون وقت، كما أنَّ أهلَها قد مالوا إلى تجارة اللُّغةِ، فكانوا لا يتكلمون، واستطاعوا أنْ يتحدثوا بعضهم إلى بعض باستعمال إشاراتٍ يتشاورنها بخشب الأبنوس، أو بحجارة يرُصُّونَها فوق الشمس صبيحة كل يوم.
ولما أنْ كان نوحٌ لُغويًّا ومؤمنًا بالمعنى؛ فقد دَقْدَقَ بحصانهِ الخشبيِّ علَى عتبة القريةِ الخرساءِ، وهزَّ قُحُوفَها، وحرك شَواديفَها، لكنه مثل كلِّ الفرسان الخشبيينَ، إذ لم يعد يؤمن، وأفلت من بين يديه كل تلك الحكايات عن المدينة، ولم يعد يقرأ هذا المعنى الذي وجده في حزمة الورقِ.
فما الذي يمكن أنْ يقولَه لفتيات القرية وهنَّ يرسمنَ علَى ثُديِّهنَّ بأقلام الذين عاشوا بينهم من قبل؟! وهل ثمة ما يدعوه إلى أنْ يصدقَ حكاياتِ الشيوخِ عن عابرينَ كانوا يلبسون خِشَاشَ الأرضِ؟! هؤلاء الذين كانوا يأكلون ملح الطريق

دون أنْ تبتل عيونهم لامرأة ناهزت الأربعينَ رجلًا وهي تأنُّ لمقتل ردفيها.
إنَّ نوحًا لم يكن ليسمح للبلاغة الصدئة بأنْ تسيلَ من أفواه أهل القرية، بل لم يكن يستطيع تصديق تلك الفتاة التي قالت له يومًا ما: إنَّ القيمةَ تكمنُ بين نهديها، وإنه لا يمكنه وهو فارسٌ خشبيٌّ قراءة كل هذه الثَّديِّ في ليلةٍ واحدة.
ظل نوح –مُذْ قالتْ له ما قالتْ– واقعًا تحت عنف التفاسير التي يحاول بها تذوق الاحتمالات الممكنة كلها لفارسٍ خشبيٍّ ذي حصانٍ خشبيٍّ أيضًا، غير أنه لم يعد كما كان من قبلُ، وعلَى الرغم من أنَّ قابلَ الأيام كان متوقعًا، سوى أنه كان غير راضٍ عن كل ذلكَ الصمت بين أبناء قريته، هؤلاء الذين باعوا مقدرتهم علَى التحدث إلى فرسانَ خشبيينَ مثله.
راح يقرأ من الورق عن قصة فتاة استطاعت دون كَدٍّ أو تعبٍ أنْ تتحدثَ إلى أهالي قريتها، لا لشيءٍ سوى لأنها قد أتقنتِ البلاغةَ القديمةَ عن زوجها الذي قُتِلَ في خريف أحد الأعوام، وهو يدافع عن بكارة لُغتهِ الكسول.
تلك الفتاة هي نفسها التي أحبها نوح قبل أنْ تفارقه بسبب إيمانه بحكايات الفرسانِ الخشبيينَ، وفي النهاية غابتْ عنه ثلاث ليالٍ سويًّا، ثم عادتْ وهي عازمةٌ علَى أنْ تتزوجَ من أحد رجال المدينةِ الذين يتحدثون اللُّغةَ، غير أنه كان عنيفًا، وقد مات وهو مؤمنٌ بكلِّ تلك الترهات عن البورصة، وعن القصيدة الحداثية.
والآن، عادتِ الفتاةُ ذات الوجنتينِ الحمراوين، وكان لا يزال ذلك الألقُ باديًا علَى ملامحها، فَسِحْنَتُها لم تتبدلْ كثيرًا، كانتْ كما هي؛ فلا تزال –علَى الأقل هذا ما اعتقدتُه أنا– ترهق نفسها بالتفاصيلِ، إذ كانت تُبَصْبِصُ مثل جَروٍ، رأى صاحبه بعد غيابٍ طويل، إذا ما شاهدتْ جَنازةً تعبر الطريقَ الرئيسةَ المؤديةَ إلى المقبرةِ في شرق القريةِ الخرساء، وكان فارسُنا الخشبيُّ لا يفهم سببَ ذلك الاهتمام كله بجثمان غابتْ عنه اللُّغةُ الخشبيةُ تلك. ولما لم تكن حينها تجد كلماتٍ –خاصة وأنَّ أهلَ القريةِ قد جَرَّموا التحدث بكلمات عادية من المعجمات– تعبر له بها عن سِرِّ فرحتها إذا ما شاهدت جَنازات ترسل مُشيعيها إلى مثواهم الأخير، ثم تستقر هي في حفرة الانتظار ريثما تستيقظ وهي في العالمَ الآخر؛ فقد كانت تنغمس في تناول البازلاء، وهي ترمي إليه بغمزةٍ من عينها اليمنى؛ أي: لن تفهم.
ومهما يكن من أمر، فإنَّ فارسًا خشبيًّا مثل نوح لم يكن لتستفزه خيالاتها تلك، إلا بالقدر الذي يسمح له بأنْ يكون في عيون أهل القرية بطلًا يتحدث لُغةً وبلاغةً قديمتينِ، ومُتَحَديًا قانونهم الوحيد في الحياةِ. وكان –وهو في سني عمره الأولى– يدرك أنَّ ثمة قدرًا محتومًا ومصيرًا مختلفًا لو أنه آمن بلُغتهِ، ودافع عن إيمانه بنفسه، وعن كونه فارسًا خشبيًّا ذا حصانٍ خشبيٍّ أيضًا، وفي النهاية غادر القرية، ثم عاد مرَّةً أخرى مدافعًا عن اللُّغةِ الحقيقيةِ، وعاد ينتظر أهلَ القرية –والفتاة ذات الوجنتينِ الحمراوينِ بالطبع– في البستان الواسع الذي يمتد إلى ما وراء القرية؛ كي يخطبَ فيهم عن الأبجدية الأمِّ، وعن ذلك التاريخ القديم للبلاغة وهي تمارس دورها مع الملوك الأقدمينَ، والسياسيينَ، وشيوخِ المجالسِ النيابيةِ، وكيف كانتْ تساعد أهل القرى –التي بارك الربُّ فيها– علَى بناء الميازيب، والدور، والبنايات التي تُدَفِّئُ موظفيها.
وفي الأخير، اتفقوا علَى استخدام لُغتهم القديمة عند حديثهم عن خردواتِ الأشياءِ، أو إذا ما حكى أحدُهم عن شيءٍ، مثل: المِغراةِ، والطناجر، والآنية، والبراميل، والأجانات؛ أو في الحديث الذي كان كثيرًا ما يدور بين الحموات والكِنَّاتِ عن عيدان الذرة، وعن النخيل الذي ينبت من الثَّرى، وهو يفزع إذا ما مرَّتِ الرياحُ من أمام المنزلِ. وأمَّا بالنسبة إلى اللُّغَةِ الخشبيةِ، فسوف يستعملونها في الحديث عن إعادة تنصيب أمناء المحافل الانتخابية، وعن توزيع المال علَى لَهافَى القرية من الرجال والنساء، الذين يتلهفون إلى قرشٍ يكنزونه؛ وكذلك في الحديثِ عن الساسة الظرفاءِ. وهنالك مال نوحٌ إلى الفتاةِ الخشبيةِ مثله، وعبرا جموعَ أهالى القرية المحشودين في الحديقة الوسيعة، ملوِّحينِ لهم بأيديهما، باعتبارها لحظةَ انتصارٍ مؤقتةٍ للُّغةِ القديمةِ علَى اللُّغةِ الخشبيةِ.

هشام بن الشاوي
(المغرب)

لماذا لم تغلقي النافذة؟!

لم يكن يعرف أن لحظة نزق، ستجعله يلازم كرسيًّا شبه كسيح، يستند إلى رف مجوف يحمي الكرسي من الانزلاق، فيتضاعف اكتئابه في هذا المحبس الذي لم يختره؛ متجر تمادى في عدوانه، وهو ينهش دواخله، مثل خلايا خبيثة تقتات على سلامه الداخلي، وبدأ يتحايل عليه بقصص حب مبتورة، لكن هذه المرة شطرته آلام الرحيل إلى نصفين.
من قبل، كان يواسي نفسه حين تغيب بضعة أيام، وهو يردد في صمت أعماقه الصاخبة: «أنا على يقين تام أن هذه الأبواب والشبابيك الموصدة فنار غيابك الموحش، لكنني لم أهتد إلى ذلك الباب الموارب، الذي يتسرب منه كل هذا الحزن إلى قلبي؟!»، بيد أن هذه المرة اندلعت نيران أسئلة بغيضة من رماد اللحظة الملتاعة: «هل سيعض بعض الأسى قلبك في مقامك الجديد؟!
في شتاء غيابك الرابع.. هل يعلن حارس السعادة[1] حزنه، أم ينزوي مثل حيوان جريح، لا تبالين بأنينه، بدموع تتسابق كالجياد، ولن ينشغل قلبه بتلفيق أكاذيب لتلك العبرات؟
الحياة لم تعد تختبئ خلف ذلك الشارع، ومع ذلك ما زال الفؤاد يتلصص بحثًا عن طيف نؤوم الضحى، كأنما يحن إلى طفولة الألم، إلى شهقة بكر، محاصرًا بكل هذا الغياب.
وقف على الرصيف، وهو يرنو إلى نافذة مشرعة مثل جرح نازف، وقد أيقن ألا شيء سيحفزه على مغادرة محبسه، بعد رحيلها.. لن ينتظر شروق شمس الفرح من تلك النافذة، بعد الحادية عشر صباحا؛ فـــ»لا أحد في النافذة»!
في ذلك الصباح الكريه، أشرقت الشمس قبل موعدها، وهو جالس على كرسي بالمقهى المجاور له مسربلًا في الضجر، دلف إلى محله التجاري، وقد اجتاحه غضب شيطاني، سدد ركلة بقدمه، وكان ينتعل الحذاء الثقيل، المسلح بقطعة معدنية في مقدمته، وصفيحة معدنية دقيقة في قاعدته، فتطايرت القائمة الرابعة أمامه، معلنة استسلامها الذليل، كقلبه المشروخ حينئذ.
من مقعده، رآها –في ذلك الصباح– تضع مكنسة وسطلًا بلاستيكيًّا وأغراضًا أخرى، بعد أن رفع زوجها باب السيارة الخلفي. أدرك أنها ذاهبة لتنظيف المسكن الجديد. انتهت اللعبة، انتهى هباء سرق من عمره عامين، دون أن يدري؛ لا بيت ولا أهل، لا حضن ولا مال!
المرأة التي كانت تسكن قبلها في نفس الشقة، انتقلت وزوجها البخيل إلى مدينة أخرى، بعد انتهاء أشغال بناء الفيللا. حتما، ستأتي أخرى، وربما، تمارس معه نفس اللعبة، وبعد بناء البيت، تغادر هذه الشقة المباركة. ناحت يمامة قلبه في توجع، لأن عصافير الفرح لن تطير من تلك النافذة، وتحط على أغصان شجرة أيام ينهشها سرطان السأم: «اللعنة.. لماذا لم تغلق نافذتها، وتركت هذا الغياب يمزق الأحشاء؟! سحقًا لكم جميعا، يا أبناء بوتين[2]».
لم ينتبه إلى جاره البقال، الذي جلس على الكرسي

الشاغر المجاور له، بينما هو يحدق في نافذة تشهر خواءها الخلفي، وتفضح شروخ القلب. كان الجار يتحدث مع شخص ما، عبر الهاتف المحمول. أيقن أنها سمسرة سيارة من تفاصيل المكالمة؛ كثيرون يلجأون اليه، يسألونه إن كانت هناك شقة للإيجار، يعتذر لهم في لطف، يشتمهم في سره، لأنهم أهانوه بهذا السؤال، يصفهم بأنهم «أبناء بوتين»، ويلعن كل المتكالبين على حطام الدنيا.

عند الظهيرة، غادر المقهى، أغلق محله، اختار أن يضحي بساعة الغداء، وهو لا يعرف كيف يتخلص من هذا الحزن القاتل، الذي استبد به، تمنى لو كانت لديه الشجاعة الكافية، لكي يطرق باب تلك العمارة، يقف أمام باب الشقة، وبطريقة سينمائية، يخرج شفرة حلاقة مخبأة –بعناية– في فمه، وبعد أن يتلو بعض تراتيل لوعته، ينهي فصل هذا العذاب السخيف، ببتر شرايين المعصم، سيكون هناك سبب وجيه لألم طارئ، سيموت دون أن يرى ندبة ذقنها، ندبة قديمة جعلته يحب قسمات وجهها أكثر، رآها عن قرب مرة واحدة، أمام متجر البقال السمسار، فأخذ ينظر إليها نظرات عبادة، وهي تدفع عربة أطفال تستكين فيها صغيرتها، في تأفف.

أستحي أن أقول لكِ
إنّ عربةً مسرعة
دهَستْني في الطريق إليك
وإنّ امرأةً عابرة
وضعتْ أذنها على صدري
من جهةِ القلب
ويدَها على النبضِ الواهن
في ذراعي
وانتظرتْ خفوتَ أنفاسي
وهي تفكِّر بالذرائع
التي عليّ أنْ أسوقَها لك
حين أعود إلى الحياة(3).

وضع سماعتي الهاتف المحمول في أذنيه، فانهمر شلال موسيقى «تجلد الدموع»، تساءل بينه وبين نفسه: «أيهما الأقسى.. غيابك أم هذا النواح؟!».

نسي حلمه الموغل في رومانسيته هناك، خلف شارع هجرته الحياة، ترك رفاته المضمخ بدم شهيد الحب، عند باب شقة واقعية جدًّا، تنتظر سكانًا جددًا. استعاد واقعيته السلبية، وهو يستقل حافلة في طريقها إلى مرابع الصبا. لم يقاوم رغبة مفاجئة لرؤية الحي القديم، حيث كان يرفع عينيه إلى نوافذ بيت الجيران، التي كان يحرسها مع أقرانه في ليالي الصيف، وهو لا يعرف لماذا ورطه قلبه –مبكرًا– في قصص حب نساء بعيدات عنه، بعيدات –أيضًا– عن العين واليد، كأنما كلف بحراسة سعادة الأخريات، خيل إليه أنه ما زال يربض على تلة الرمل الصغيرة، منذ ذلك الأحد البعيد، البعيد جدًّا، حين كلفه والده –وهو يضع خطواته الأولى على عتبة الرجولة– بأن يحرس ورش البناء في غياب الحارس، الذي ذهب إلى بيته في يوم عطلة أسبوعية. الآن فقط، يدرك أن العاشق الأفلاطوني ناب عن الحارس في مهمته، من أجل تلك الغريزة الحقيرة.

كان الطفل حزينًا، حزينًا جدًّا، يتلوى فوق الرمال، يتقلب دون أن يجد تفسيرًا لهذا الألم الغامض، الذي ينهش دواخله. في ذلك الأحد، عادت أمينة إلى ديار الغربة، بعد نهاية العطلة الصيفية، حيث تبقى النوافذ موصدة طوال العام، بيد أن سعادته تبخرت بسرعة، ذات خفقة، عند رؤية النافذة، التي اعتادت أن تطل منها فتاته، تشهر ملامح عمها البغيضة، الذي جاء لكي يجدد هواء البيت، بعد شهور.

كان يقضي ليالي الصيف مع ثلة من رفاقه، يجلسون على رصيف يواجه البيت، يراقبون الأخوات المراهقات الثلاث، ويكتفون بهذا الحب الجماعي الصامت؛ حب أقصى متعه تبادل إشارة باليد أو ضحكة أنثوية خافتة، تسرقها حماقات عشاق صغار، يرتكبونها للظفر بإعجابهن. لم يخبر أصدقاءه أن قلبه تعلق بالبنت الوسطى، ولم يكن يدري أن هذا القلب خلق لكي يتلذذ بالألم.

في الحافلة المتجهة إلى قلب المدينة العتيقة، كانت المرأة الأربعينية الجالسة أمامه، تحدث جارتها بنبرات سخط تفضحه ملامحها الذابلة، وهي تشتكي من زوجها المتبطل، الذي يقضي سحابة يومه في المقهى، ويلقي كل مسؤليات البيت والأولاد على عاتقها.

– ألا يلومه أي أحد من العائلة؟

– يقولون لي: تحملي نتيجة اختيارك، لم يجبرك أي أحد على الزواج من رجل أصغر منك سنًّا، كما

ترين، أذبل يومًا بعد يوم، صرت أفكر في أن أهرب، وأترك كل هذا الخراء.
ضحكت رفيقتها في دلال. أخذ يلتهمها بنظراته، وهي تلعن كل الرجال، الذين يدفعون المرأة إلى الانحراف، وبدأت تتحدث عن زوجها بصيغة الغائب، في لحظة انفعال، كأنما تلغي وجوده:
– كان يقول لي: المهم المال فقط، لكي تساعديني في تحمل أعباء البيت. وجدت نفس المشكل في المقاهي والمطاعم، رغم أنني كنت أغسل الصحون والأواني فقط، فقررت أن أستغل هذا السلاح في الشقق المفروشة. إنه رجل بلا كبرياء، عديم الرجولة، نبهته –مرارًا– بالتلميح. كان يرد عليَّ بصوت عالٍ يسمعه كل الجيران: من أين نأتي بمصاريف الإيجار، الماء، الكهرباء.. هل نطعم الأبناء حجرًا وترابًا؟!
همس في سره ملتاعًا: «قطعة حلوى في يد ديوث».
دنت المرأة الأربعينية، التي تشبه قطعة حلوى من المرأة، التي شاخت قبل الأوان، وبعد بضع وشوشات، انفجر ضحكهما، ثم حذرتها ذات الملامح الذابلة من نفس مصير جارات خالتها، اللواتي تسكن على حافة الحياة، عند أطراف المدينة.
– كل جمعة، يرتدين ملابس رثة، يغطين وجوههن بخرق بالية، ويتسولن أمام المساجد، على رغم أنهن غير محتاجات. أغراهن ثلاثة محتالين بالذهاب معهم إلى وليمة رجل محسن، كريم جدًّا، تزامن ذلك مع الحملة الانتخابية.



في مكان مهجور، توقفت الشاحنة الصغيرة، سرقوا كل غنائم المتسولين والمتسولات، ثم اغتصبوا النساء الجميلات.

ردت عليها الأربعينية –التي ما زال جسدها يصهل– بنبرة واثقة:

– ما يجعلنا نشيخ بسرعة هو الهم، وليس أعباء الحياة، انظري إلى نفسك جيدًا في المرآة. يجب أن نعيش الحياة ونستمتع بها، بدل أن نقتل أنفسنا بالتفكير في تفاهاتها.

هو لن يخرج من السجن إلا بعد عامين، ولا أريد طلب الطلاق، أنت تعرفين كيف ينظر هذا المجتمع القذر إلى المرأة المطلقة، حتى في الخيانة الزوجية، يتسامحون مع الرجل ويرجمون المرأة.



إنه رجل واحد، ويحبني بجنون، يبدو أنك لم تجربي اللذة الأخرى!

ضربتها ذابلة الأنوثة بيدها على كتفها متضاحكة:

– كلبة، بنت كلبة.. اسكتي، يا فاجرة!

فجأة، اندلعت عاصفة من الضحك في الحافلة، استدارت الأعناق إلى الخلف، حيث تطوع بعض الركاب لانتشال الثلاثيني من بين يدي الكهل، الذي شد تلابيب شاب مفتول العضلات، لم يدافع عن نفسه، واكتفى بأن هدد الرجل بأنه سيرد له الصاع صاعين بعد المغرب، وجاءه صوت سائق الحافلة يعلن للراكب الواقف إلى جواره ضاحكًا أن الأب والابن يسكران معًا، وعند أي خلاف بسيط بينهما نهارًا، يتوعد أحدهما الآخر بالانتقام منه ليلًا.

توقفت الحافلة عند محطة الحي القديم، داهمته حيوية مفاجئة، كأنما تراجع عمره ثلاثين سنة إلى الخلف، فقفز في رشاقة ناحية الرصيف، وقد اجتاحته سكينة غامضة، خيل إليه أن ألمه تافه مثله، وأيقن أن الحياة تستحق أن تعاش. خفق قلبه بشدة، حين وقعت عيناه على نافذة موشومة في القلب والذاكرة، مشرعة مثل باب سري للفرح الهارب، حدق في المرأة في وجوم متسائلًا: «هل ما زالت الحبيبة الأولى في عمر الثلاثين!؟»، وضع النظارتين فوق جبينه، فرك عينيه بيديه، ونظراته تتلكأ فوق ندبة قديمة في الذقن، غير مصدق بصره، انحنى، التقط حجرًا، وهو يصيح: «أنت هنا أيضًا، يا بنت بوتين»، بكل قوته، قذف الحجر ناحية النافذة الموصدة.

هوامش:

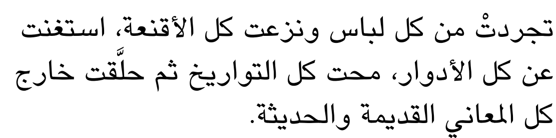
1– يرجى الاطلاع على هذه القصة
https://alittihad.info–الحياة–قصيرة–قصة/
تختبئ–خلف–ذلك–الشارع/

2– تحريف لاسم الرئيس الروسي pouitine باستعارة معنى الكلمة الفرنسية putaine

3– نص للشاعر العراقي عبود الجابري.

كاهنة عباس
(تونس)

ذاتي الكاتبة



تجردتْ من كل لباس ونزعت كل الأقنعة، استغنت عن كل الأدوار، محت كل التواريخ ثم حلَّقت خارج كل المعاني القديمة والحديثة.

أضحت غريبة عن الديار والأمكنة، اختارت ألا تحمل اسمًا ولا لقبًا، تخلصت من عبء حكايتها الذاتية، تحررت من كل الأهواء والأهداف، لم يعد لها من مبتغى سوى الصفاء.

كانت الحضور ثم الغياب في دورتهما المستمرة، عسى أن تدرك البصيرة التي بها تبصر، فتصبح النور ومنبعه في نفس الآونة.

ليس لها صوت ولا تتقن الغناء ولا العزف، تجهل حروف الموسيقى، إلا أنها تملك القدرة على سماع ما لا يسمع، سواء أثناء اليقظة أو في المنام أو عند التأمل أو ما شابهها.

ليس لحبيبها وجه معلوم تحن إليه أو تتذكره، لها إمكانية الحلول في أي مكان أو زمان بفعل ذلك الانبلاج المعروف لدى الأحبة.

هائمة دائمًا وأبدًا، مخمورة لا تنام ولا تصحو، مفتونة، بكل ما لم يأسرها، بكل ظاهرة تلوح وتختفي، بكل إشارة أو علامة أو كلمة تبين المعنى كي تنفيه أو تلغيه أو تعيد النظر فيه.

لا تحمل من أساطير الروح شيئًا، لا ما قيل عنها ولا ما ذكر، تدرك ما يتجاوز الأبعاد الثلاثة بالحدس المحض، تتطلع إلى الغيب بواسطة الرؤيا وتسكن تلك المنطقة السابقة لنشأة التاريخ واللغة.

ما تكتبه أو تقوله من باب الاستعارة ليس إلا، هو تشبيه لحقيقة أخرى، كل أوصافها ظلال لمعنى مغيب، كل حكاياتها نسج من الخيال قصد الإشارة إلى لغة أخرى.

إنها تعرف ما تقول، إلا أنها لا تدرك كيفية تفرع معانيه وتكاثرها.
جميع الحالات النفسية: الحزن، الفرح، الغضب، الانكسار، الدهشة، التعجب، الحيرة، اليأس، الأمل، القلق، الخوف، التعلق، الانفصال، دوائر جمعتها بأزمنة وأحداث ما فتأت تغادرها.
سألتها: كم عمرك ذاتي الكاتبة يا ترى، متى نشأت، أين ولدت، ممن؟
فكان جوابها على النحو الآتي:
– من الكتب القديمة وتاريخها البعيد، من أفكار تبعثرت، من تجارب متعددة، من الاعتزال الذي كان لا بد منه، من آهات، من دروب تعددت، من بلدان لا اسم لها.
– هل خلقت للكتابة عن النسيان وللحديث عن العدم والموت، أ ليس كذلك؟
فإذا بي أسمعها كأنها تقول:
– من كل ما لا يجدي ولا ينفع، مما يبعث على الرهبة والخوف، مما لا يرجى منه شيء، من كل ما يتجاوزني جسدًا وكيانًا وذاكرة وإحساسًا.
أنا كوكب من الأقوال والأفعال لم تتشكل بعد، تحيط بي مدارات مجهولة الجهات، تزورني الأحلام في منفاي وكذلك بعض الأفكار الغريبة.
ولي طقوس أتبعها، وأجواء ترسم لي العالم في صور لا أحد يلمحها أو يعلم بوجودها.
أنا مهندسة الرؤى المتطلعة إلى الغيب، أحمل بلسم الجروح بأنواعها الطفيفة منها والعميقة، تنقله كلماتي فتنفذ إلى النفوس كي تضمدها وتشفيها.
أنا الذاكرة المتنكرة في ألف ديباجة وديباجة، أعيد تفكيك الرموز، أراود المعنى حتى بلوغ العبث دون خشية السقوط في الجحيم «السيزيفي».
أنا الصورة المتخيلة التي لم ترسم بعد، حلم الكلمات التي لم تعزف، الحب الذي يشدو دون أن يكون صوته مسموعًا ولو حتى من الطيور.
أنا الغربة في أصلها وفصلها المنقطعة عن كل انتماء، سليلة بلد لم يوجد بعد.
أنا التيه الذي يرنو إلى معرفة نفسه، يدور حولها دون توقف، لا يصبو إلى الانصهار في ملجأ غير ذاته وقد أدرك تبدل الأزمان والأمكنة.
أمد يدي كي تمسك جذع النور الذهبي وبريقه وقد نثر من حوله تلاواتي وأشعاري.
زمني هو زمن الطفولة المرحة، ما انفك يرمي بشظايا الماضي من نوافذه، بحثًا عن دهشة الصبا وبراءتها.
شريدة أنا، متصلة إلى حد الفناء بالغربة، لا وطن يزور أشجاني، لا مرسى يحدثها عما تخفيه البحار من أقطار، شريدة أنا التشرد التام قد أقمت في عالم الهوامش جميع مدني، ذلك الذي لم تطأه قدم، ولم يسمع عنه أحد، أغني لنفسي عن نفسي، أوهمها أن التشرد قدر لا مفر منه، أنا الهاربة من كل ضجة من ذلك الضوء الإلكتروني الباهت وتلك النصوص المتكررة وذلك الفراغ الجمالي الرهيب، شريدة، أراقب هجرة الطيور إلى الأقاصي، أرنو إلى السماء إلى الفضاء إلى الهواء إلى الريح إلى السحب إلى ذلك العلو المتجدد.
– ما تكتبينه، يحكي الوقائع ولا يحكيها كما وقعت، بل يصفها من وجهة نظرك، ما تكتبينه متصل بالزمان لكنه يتجاوزه، ما تكتبينه لا يقتصر على سرد حكايتك أو حكاية الآخرين بل يذهب أبعد منهما، ما تكتبينه خيال مجاز استعارة، وصف للممكن للأحداث للمشاعر، فمن تكوني، من تكوني؟ كأني بك، لا تحتكمين إلى سنن معينة، فمن أين لك بكل هذا الإشعاع؟
– لا أدري، ربما من الفجوة التي تفصلني عن الحياة وتجعلني في موقع الشاهدة، ربما لأنني لم أخلق من دم ولا من لحم بل من أفكار متواردة، ربما لانغماسي في التفكير فيما نقوله وما لا نقوله، فيما نأتيه من أفعال وما نمتنع عنه، فيما نعيشه من أحداث وما نشعر به من أحاسيس.
– أراك الآن تمشين حذوي ترافقينني في رحلتي هذه، تختفين وراء الجمل والكلمات، تحملين عبء عيوبها وتكلسها، أسمع حديثك المسترسل الذي قد لا ينقطع حتى بعد انتهاء الرحلة، فهل أنت صدى لروحي أم قبس لما يتأجج داخلي أم أفكار عابرة أم إرث قديم يتجدد، من أنت؟
هل تكوني إنسانيتي التي تفكر في نفسها في غربة وعزلة؟
كانت تلك بعض الأسئلة التي طرحتها على ذاتي الكاتبة، دون أن أتلق منها ردًا.

عبد الباسط قندوزي
(تونس)

الخبز المر

تسلل في جوف الليل يمشي بخفة دون أن يصدر صوتًا.. لقد شاهد في الصباح ابن تاجر القماش يحمل أكياسًا من القمامة، يسارع خطاه في الهزيع الأخير ليصل قبل زبال الحي.. يريد أن يأخذ تلك الأكياس قبل أن يجمعها ويرميها خارجًا في مجمع القمامة.. أحس بأن طريقه تطول وكأنه يصعد تلة، فهو المرهق من يوم عمل عصيب يحمل فيه أثقال التجار مقابل دراهم زهيدة.. يقف قريبًا من الحاوية ينتظر خلو الزقاق من دبيب إنسي، يرقب حركات الليل التي أوهمته أن في تخوم الحي أجسام تتراقص تقترب ثم تبتعد، فينصرف ثم يعود عند كل سراب تحدثه العين المبصرة باضطراب.

يتغلب على توتره فهو لا يريد أن يربط زمن خروجه بالفجر فقد صار ميقاته قريبًا وحينها تفر منه الغنيمة.. يمشي ببطء شديد وهو يكثر من النظر إلى الخلف ثم إلى جانبيه مثل لص يترصد مغنمًا.. يقترب من تلك الأكياس الكبيرة فينقض عليها ويرجع أدراجه سالكًا غير زقاق مخافة عابر سبيل يقاطعه طريقه فيتعرف عليه، ويسأل عن حكاية خروجه ليلًا ويتقصى الأكياس وما تحمله.. ويزيد في قلقه حين يخطر بباله أن يكون أحد المارة ابن تاجر القماش أو التاجر بشحمه الوفير ورأسه الكبير ووجهه المنتفخ من شدة نهمه.

يسير ويسارع خطاه حتى يدنو من داره، فينزلق بخفة نحوها، ويقفل بابه الخارجي، ثم يتوجه نحو صحن الدار ليجد زوجته قلقة من مصاب قد يطرأ، أو شبهة قد تلحق بوليفها فتحزن بعده وتشقى أكثر.

يهم إليها في عجل.. يفتحا سويًّا الأكياس، ويفرغا ما في أغوارها من بقايا أكل وخضر وفاكهة.. يحادثها بصوت خافت:

– احمليها إلى المطبخ، وأحرصي على تنظيفها لتكون صالحة لوجبة الغد، وإن قدرت فقسميها على وجبتين.

تحدثه وعلامات فرح تزرع على وجنتيها ووجهها الصبوح:

– ألا نرى ما يحمله ذلك الكيس؟ يبدو منتفخًا.

يضحك ويهم بفتحه:

– إنها ملابس وبعض الأحذية.

– لا تبدو بالية.

– ملابس الأثرياء لا تفسد.. نحن من يفسد.

– انظر هذه الأحذية، قليل من الخياطة تصبح أفضل.

– هذا عملك فافعلي من الغد.

يكمل الزوج ترتيب الأكياس وإفراغ ما في جوفها فيغنم بطعام وملبس.. محدثًا زوجته:

– هذه المرة الرزق أوفر.

– هل لمحك أحد؟

– حرصت على التخفي.. لا أعتقد.

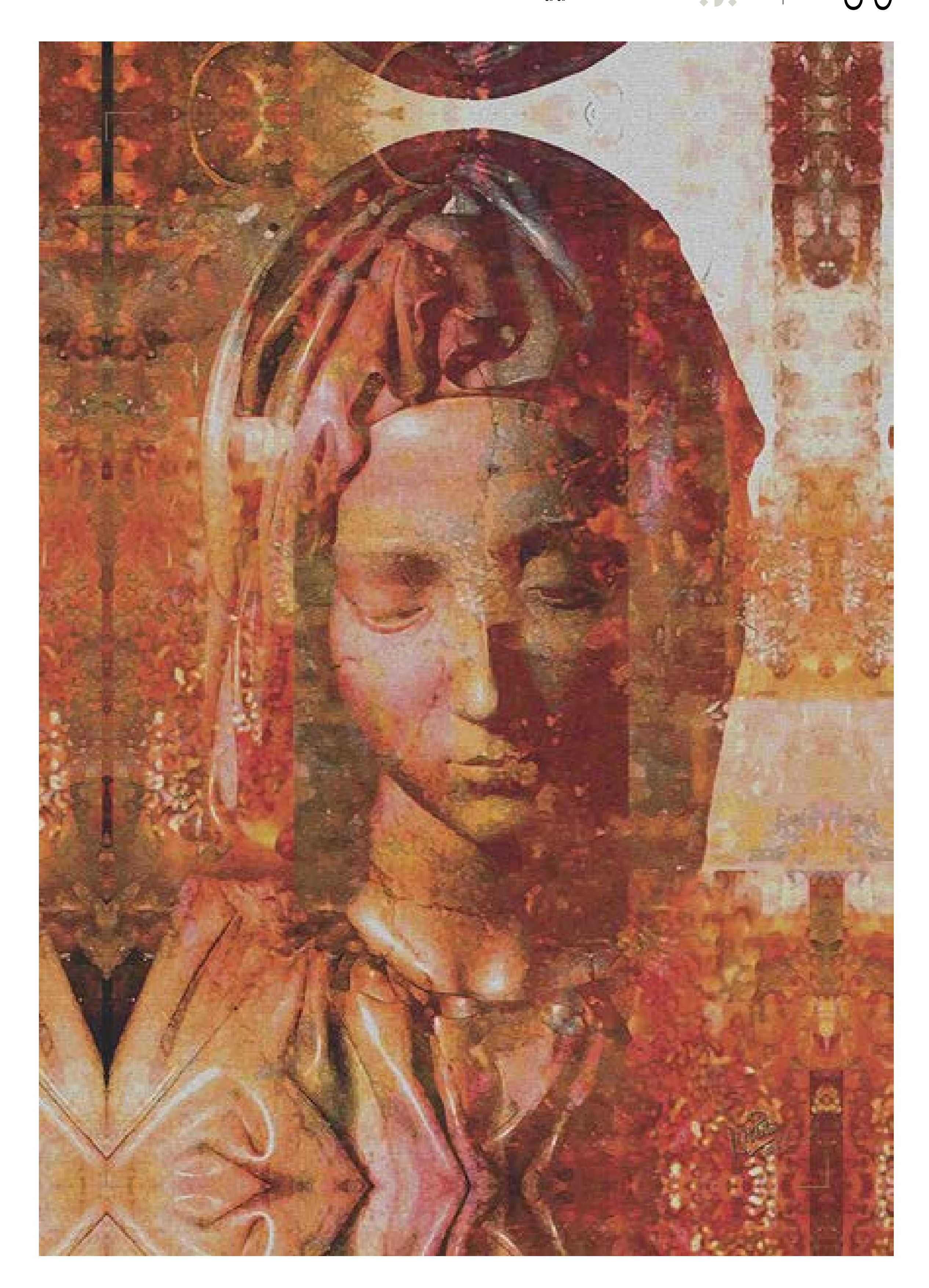
ينتهي الزوجين من عملهما ويخلدا للنوم..

هي غفوة قصيرة تذهب سقم الروح يستفيق إثرها الحمَّال قاصدًا عمله اليومي.. يتناول رغيف خبز يابس فيغمس نصفه في الماء ليسهل قضمه.

تنهض الزوجة قبله لترقيع تلك الملابس والأحذية، ترقب زوجها وهو يقبل أبناءه الأربعة ثم ينصرف.

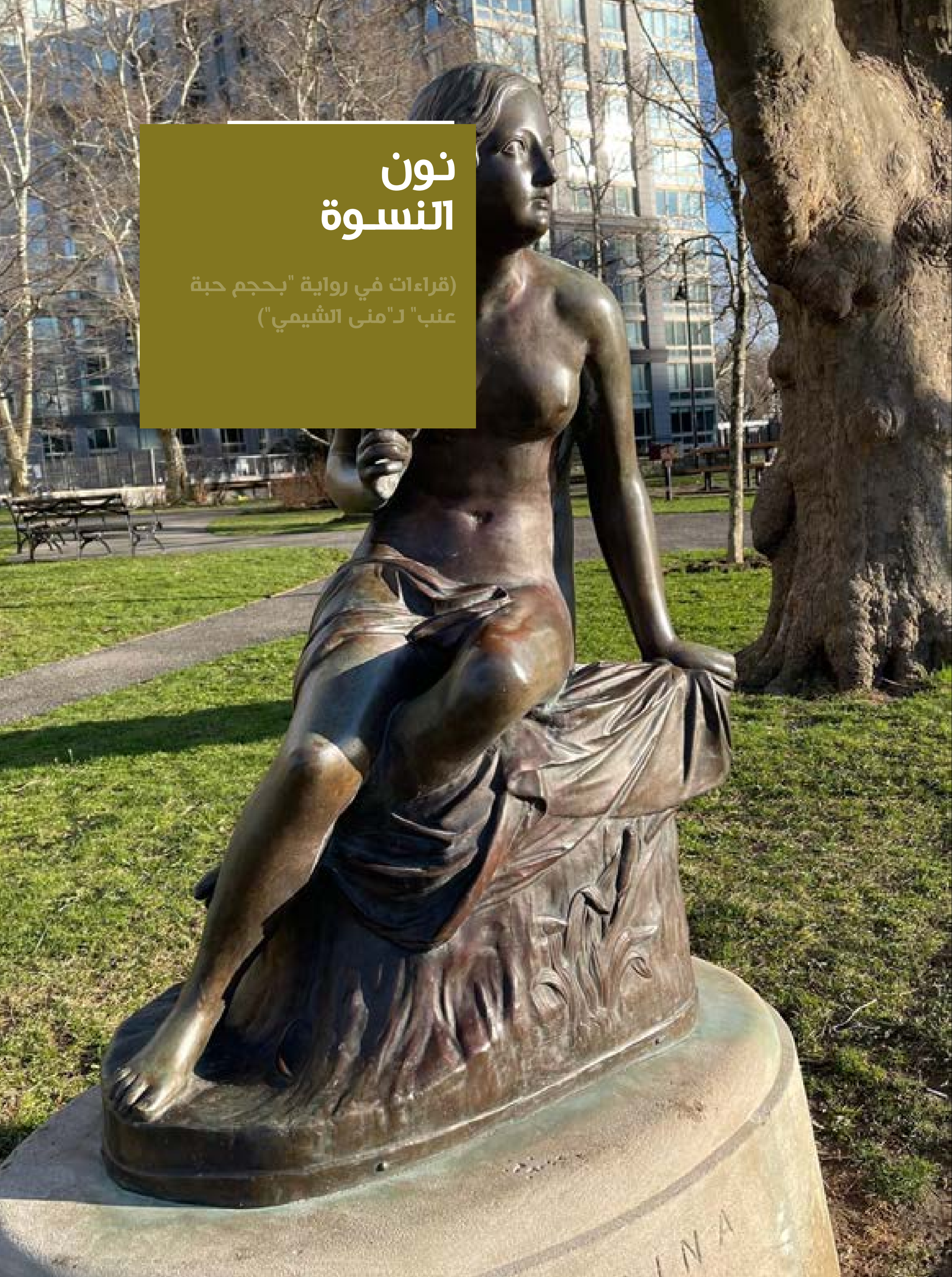
يبدو الطقس شديد البرودة، ريح عاتية ممزوجة بزخات مطر، إنها تضرب وجه الحمَّال المنهك فتزيد من إعياء النفس.. يعبر طريقه إلى متاجر الحي وهو يلبس ما يشبه الثياب ويضع على قدميه لفيفة قماش لتستر أسفل قدميه، فالحذاء الذي يلبسه

ينشطر إلى نصفين.
يقف عند الخضري يترقب أول شحنة يشحنها على ظهره المتعب فيظفر بها ثم يعيد غيرها وهو على ذلك إلى مغيب شمسه.
تمضي الأيام ليكبر الصغار.. أربعة أطفال تتقارب أعمارهم تفتح لهم المدارس أبوابها، فتجده هناك في ركن قصي داخل داره المتداعية للسقوط.. إن به ألم أسفل الظهر قد قطع أوصاله، وألم في جوف نفسه عن صبيان لهم أحلامهم.
تدنو منه زوجه وتتكلم:
– أتشكو اليوم ألما؟
– اليوم وغدًا وإني أراه يزيد.
تبكي وتخفي دمعها وتحدث:
– لا بأس عليك، أزمة تعبر وتعود مثل سابق عهدك.
يتأوه بشدة ويقف ثم يقول:
– ألمي أشد وأقوى حين أرى أترابهم يسيرون إلى مدارسهم وأبنائي عند الدار.. أي ألم وأنا أنتظر كبيرهم حتى تخشوشن يداه ويصلب عوده ليصحبني عند المتاجر والدكاكين ليشتغل مثل شغلي ويحمل بدل اسمه كنيتي.. حمَّال الحي.
تهم الزوجة بالحديث فلا تقدر، لقد جف حلقها، وغلبها دمعها وأعيتها قلة الحيلة، فيعفيها من الحديث ليضيف قائلًا:
– لو كان الأمر في مأكلهم وملبسهم فقمامة حينا تكفيهم.. لكن تكاليف الدراسة تقسم الظهر السليم فما بالك إن كان عليلًا سقيمًا؟ إن التجار أصبحت لا تناديني ولا ألومهم في ذلك.
تعاوده الأوجاع مجددًا وحوله يلتف الصبية ودموع تذرف من أعينهم الصغيرة تقطع القلوب القاسية، وفي الخارج الأم تبحث عن حكيم الحي لينظر حال زوجها وقد زاد ألمه.
تلتقيه وهو يعلم أنها لا تملك من المال سوى شكله يرتسم في ذهنها المشوش، فيلبي نداء الإنسانية ليفحص المريض.
يدخل الدار ويرى بعينه الفقر، هو بعينه الفقر يعشش في هذه الدار ينخر سعادتها ويفتك بسمتها.
يواصل سيره ليصل إلى فراش الرجل العليل..
يشرع في فحصه يتحسس مواطن الداء، فيجده قد سرى وانتشر في كل عضو من جسده، لم يعد يقوى.
يجمع الطبيب حقيبته دون أن ينطق بكلمة، هو يعاند النفس كي لا تسقط دمعة هاربة من عينيه.
ليس من عادة الحكيم أن يفر من نظرة مريض، هذه المرة يُهزم أمام مشهد الصبيان وهم يبكون والدهم بقهر شديد.
يخرج إلى حيث الزوجة المنتظرة بلهفة فتسأل:
– أهو أفضل؟ هل سيزول الألم؟
يرد الحكيم مثقلًا:
– لا.. ليس أفضل ولن يزول الألم.
– إن لكل داء دواء هكذا علمونا.
– ليس في هذه الحالة.
– أما من دواء؟
– سيشفى من مرض الحياة، إنه سائر نحو موته، لم يعد للروح قدرة على مداواة علله.
تبكي الزوجة بحرقة وتسأل.
– وباقي أيامه؟
– معدودة سيعيشها مقعدًا دون حراك ولا كلام، عذرًا لكنها الحقيقة.
هذه مسكنات قد تذهب الألم لفترة.
تهم بالسؤال عن أجرة الفحص فيسكتها ويقول:
– هذه هديتي للصبية، ويزيد عليها بعض الدراهم فتأخذها باستحياء وخجل.
تدخل الزوجة مطبخها المسلوب من المؤنة وتغلق بابه المشدود غصبًا.. تبكي بحرقة عن حال زوجها وتئن بشدة، فالزمن القادم سيكون أشد فعلًا.
تعود إليه بعد أن نشَّفت دمعها تحمل معها طعامًا.. تبتسم وتقول:
– ستكون أفضل، إن الحكيم أكد ذلك، هذه الوصفة ستعيدك شابًّا.
يمسك يديها وفي عينيه حزن شديد، ويحدثها بصوت مثقل يخرج خافتًا تكاد لا تسمعه.
– إني أعلم حبيبتي أني مودع، إن عينيك لم تكذب يومًا، محمر بياضها من شدة البكاء على حبيبك، إنك تحترقين أكثر مني وأنا على فراش موتي. لم أقدر يوما على فراقك ولا على إيلامك أو إيذاء شعرة منك فأنت ملكة عرشي وسندي. قبلت بي وأنا معدم فقير، وأنجبت أزهارًا أراك فيهم وهم مني



إليك فلا تحزني.
تنزل دموعها قوية ومعلنة هذه المرة، لم تعد مستترة، إنها حارقة عنيدة.
يعيد الحديث معها فيقول:
– سألت والدي يومًا عن الدمع فقلت: إني أرى في العيون طيف ألوان والدمع يبدو واحدًا، أيصح قولي؟
– وما كان رده؟،
– قال: نعم ولا.. نعم للعيون ألوان غير أن الدمع أنواع، فمنها الباردة العزوف المارة بجفن العين دون أن تحرك في النفس مكمن الحس، ومنها الحاقدة الحارقة تسقط فإذا هي سيل من نار، ومنها الدافئة المتسللة من بين القلب والفؤاد.
وزدت في سؤالي فقلت: وأيها أشد قسوة؟
– وبماذا أجابك؟
– قال: دمعتان.. الأولى دمع أم سرقها الزمن فشيعت وليدها، هي دمعة عنيدة حزينة تلطم تجاعيد خدها فتسلك مساراته بعنف، تبدو حارقة مثل حمم بركان تسطر خدشًا على وجه أتعبته السنين، فأي حكاية أشد من حرقة أم تسعينية تبكي بعضًا من روحها؟ والثانية دمعة أب، دمعة حبيسة حزينة مثقلة، تخفيها ابتسامة عريضة تمسح كدر النفس فتداوي عللها، هو يخفي عنادها وثقلها وحرقتها لأنه يعلم أنك تنظر إليه الحياة في شموخها لا ضعفها. كنت صغيرًا لا أعي قسوة الدمع حين يذرفه الأب، وكذلك صغير لا أدرك قسوة دموع أخرى أراها لتوي.
– وأي دمع تراه خلافًا لما ذكرت؟
– دمع زوجين محبين آلمتهما الحياة فعصفت ريحها، وأبرقت سماؤها ثم أرعدت وأفلت نجومها، وشارفت شمسها على المغيب. لقد نظرت لتوي دمعك يخلط دمعين، وإنه أقسى مما ذكره لي والدي، إني أترجل إلى حيث مرقدي الأبدي وأنت هنا، تاركًا لك إرثًا تئن منه الرجال. أطلب عفوك وليفتي، فقد خلفت وراء ظهري صبية وبيت متساقط وفقر يأبى أن يغادر.
تسكته قائلة:
– إنك تتعب نفسًا فرفقًا بها، ستعيش وترى صغارك وقد صاروا رجالًا، ونكبر ونعيش معًا رغد الحياة.
تدخل الكلمات ثقيلة إلى مسامعها فالدموع كثيرة وأنها تذرف أكثرها قسوة.
في ليل كثر سواده، وزادت برودته واشتد طوله، تستفيق الأم من غفوة قصيرة تتفقد صغارها فتغطيهم، وتعود إلى مخدعها تنظر حال زوجها، لم ينم بعد، إنه يرمقها بنظرة طويلة فتطيل بدورها النظر إليه، يبتسم ابتسامة فاترة، تبدو عابرة مثل سحاب سائر إلى انقشاع بعد تلبد، تلتها خفقة قلب عنيفة، تصحبها أنفاس لا تبدو هادئة، يتمتم كلمات غير مفهومة المعنى، ثم تفيض نفسه فتنقطع روحه وتفك رباطها بالجسد.
لقد رحل وبه ألم يعتصره، فرمقته زوجه بنظرة دامعة.
سحبت غطاءً خفيفًا ادخرته منذ زمن لنفسها في اعتقادها أنها أول المغادرين.. وتطفئ نورها الخافت بعد أفول نور قلبها وترقد بجانبه رقدة الوداع الأخير.
بدت مثل أسيرة مشدودة إلى شجر متدل من فوق تل شاهق، فإن ظلت مشدودة إلى رباطها قضت نحبها وإن هي فكت رباطها هلكت. إنه وجع يصيب كبدها، ويرهق قلبها فلا تدري كيف تشيع حبيبها وكيف ترجع للبيت تستل من وجدانها شوقها، وتبكي وحشتها ووحدتها، هي تعلم أنها تسطر أولى أحرف الحكاية.
يستفيق الحي على خبر رحيل حمَّال أثقالها، فيهب الجمع نحو بيته لتشييع جنازته. بدت الأشغال سريعة فالكل يريد أن يفرغ من واجبه ويعود حيث ربحه وأرزاقه، يحملونه على نعشه في موكب يحضره قليلون، فتتسارع الخطى ومن خلفهم صغار وأم محزونة، يقفون عند القبر حتى يتوارى الثرى.
هي لحظات من الزمن حتى صار الحمَّال في جوف الأرض والصبية وأمهم فوقها ينتظرون قادم أيامهم.. قد تكون مضنية.

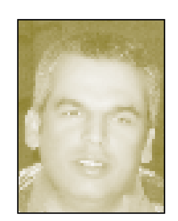




نون النسـوة

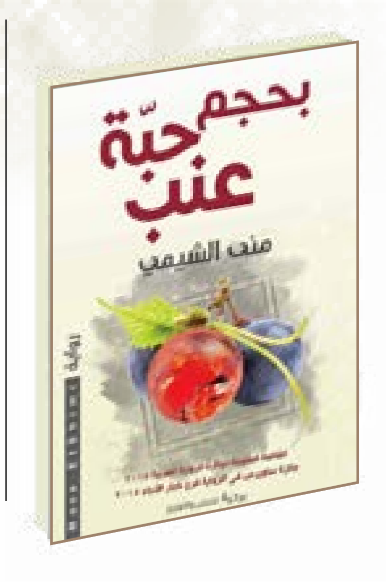
(قراءات في رواية "بحجم حبة عنب" لـ"منى الشيمي")

د.أحمد الصَّغير



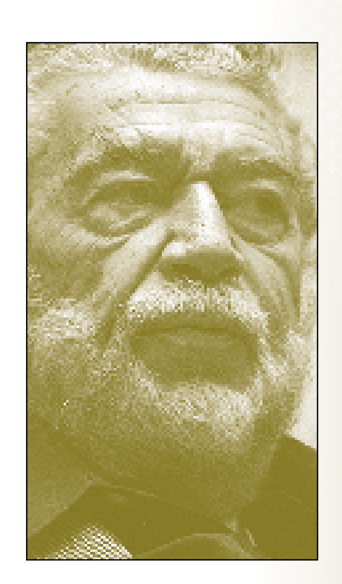
لُعْبَةُ الْأزْمنَةِ السَّرْدِيَّةِ في رواية «بِحَجْمِ حَبَّةِ الْعِنَبِ» للكاتبة مُنَى الشِّيمِي

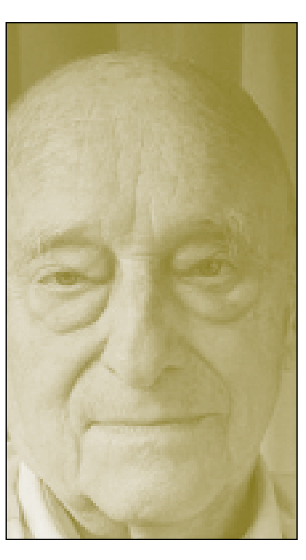
تبدو الأزمنة السردية داخل رواية «بحجم حبة العنب»[1] للكاتبة المصرية منى الشيمي، تكنيكًا فنيًّا مراوغًا، حيث ارتكزت الرواية على التداخل الزمني، والتداعي، والاسترجاع اللحظي، والاشتباك مع الزمن الراهن أيضًا، فهي كتابة مشغولة باللعب السردي من خلال الغطاء الزمني المخاتل في بنية الرواية، فقد تجنح الروائية منى الشيمي إلى استعادة سيرتها الذاتية من باب الرواية، فتخترع أزمنة منتقاة من رحم الحكاية، كي يصبح السرد في إطار فني تخييلي مقنع للمتلقي من جهة، ولزياد (المروي له) من جهة أخرى. حيث تمتلك الكاتبة تقنيات فنية عديدة كتقنية الراوي والمروي له عبر ممرات زمانية متوازية، فتقوم بتوظيفها داخل الإطار السردي المتمرد على بنى سردية تقليدية، بل أحيانًا ما تكسر الأطر ذاتها، محاولة الوصول بالزمن السردي إلى آفاق جوهرية للكشف عن أثر الزمن في بنية التفاصيل الزمنية الصغيرة التي صارت جزءًا من مفردات الذات الساردة، بل أصبحت الحياة كلها عبارة عن محطات زمانية، ومكانية ذات أثر ملحوظ في البناء الزمني للرواية.



جاءت رواية «بحجم حبة عنب» عقب ثورة يناير 2011، بل تسجل الكاتبة تاريخًا زمنيًّا للحظة انتشار الثوار في ميدان التحرير آنذاك، وهو زمن حديث نسبيًّا مر عليه أكثر من عقد من الزمن، حيث تجسد الرواية

ألمًا خاصًا قد وقع على البطل زياد (الابن)، الذي راحت الكاتبة تصف رحلة علاجه منذ اكتشافها للمرض، وهو عبارة عن فص صغير بحجم حبة العنب.
اتكأت الشيمي على بنيات سردية متنوعة داخل الرواية، فقد مزجت الخاص بالعام والمطلق بالنسبي والشعري بالسردي، والواقعي بالافتراضي، وأعتقدُ أن الرواية كانت خليطًا فنيًّا يجسد التناقض الزمني عبر رحلة مشبوبة بالألم والدرامية والحزن الذي يحمل خصوصية الأنثى التي تبحث عن ذاتها من خلال انزياح الأزمنة السردية، والقبض على توجهاتها السيميائية. حيث تمثلت شخصيات الرواية في زياد، الأم (منى) الزوج (أحمد)، بكر الذي تركها وحيدة بسبب سفره إلى ألمانيا للبعثة، والعائلة في الصعيد/ نجع حمادي، (قنا) وعلاقة بعضها ببعض، مع الوقوف على تفسخ العلاقات الأسرية في المجتمع المصري عقب الانفتاح الساداتي، وما بعدها. وأعتقدُ أن الكاتبة منى الشيمي من المبدعات اللاتي ينسجن من خيوط السرد الروائي دروبًا مشحونة الأحداث المتداخلة، فيشتبك المكان بالزمان، لأن كلًّا منهما يمثل حياة متحركة نحو الماضي المؤلم. فهي تكشف عن قدرة الماضي في تشكيل أحداث الراهن، ومدى قدرة الراهن على استعادة الماضي في صياغات متجددة.


آلان روب جرييه


جيرار جينيت


حميد لحميداني

جاءت هذه الورقة البحثية حول محور فني لافت، وهو «لعبة الأزمنة السردية» في تجربة منى الشيمي[2]. بوصفها كاتبة مصرية ذات نفس طويل وعميق في الرواية النسوية تحديدًا، على الرغم من أن رواية «بحجم حبة عنب» تحمل صوتًا أنثويًّا خاصًّا فإنها تحمل أصوات جمعية ناطقة بالحياة عبر مؤسسات مختلفة في الواقع المصري تحديدًا.

وفي ظني أن اللعبة السردية تولد دائمًا داخل أزمنة كرونولوجية، تجسد التاريخ/ الماضي، والواقع/ الحاضر، بل تستشرف المستقبل أيضًا. وينبغي أن نقف عند مفهوم اللعب، والزمن داخل وخارج السرد، حتى يتأتى لنا الدخول في العالم السردي عند منى الشيمي، من خلال انزياحات السرد وألاعيبه وتقنياته المختلفة في النص السردي.

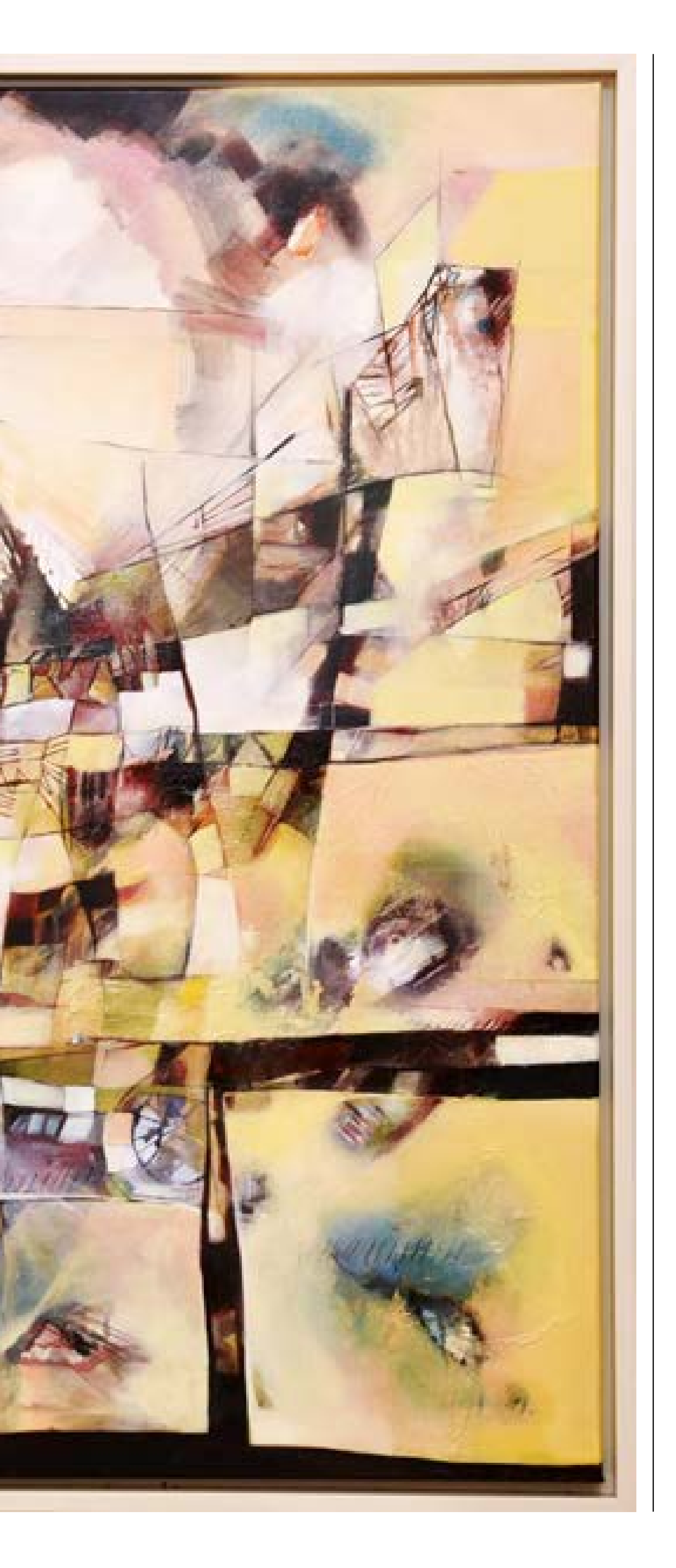
مفهوم اللعب

في ظني أن اللعب ليس مجرد نشاط حركي/ عقلي يقوم به الإنسان، لأنه يمتلك طاقة حسية ما، بل يعد اللعب جوهرًا أساسيًّا في بناء العالم، حيث تبدو الكتابة الأدبية لعبة كبرى تنفلت منها لعبة السرد والزمن، ومن ثم فإنني أعتقدُ أن اللعب بالزمن ليس مجرد تداعيات مد وجزر وذهاب وإياب، بل تتجسد المتعة أثناء اللعب نفسه، وليس بعد الانتهاء من اللعبة، حيث يشير هانز جورج جادامير، إلى «أن اللعب نظام من حركة الذهاب، والمجيء، نظام من المد والجزر. المد فيض من المتعة، والجزر انحسار لها ووعد بعودتها. اللعب حركة لا تفتقر إلى الهدف

فقط، بل تفتقر إلى الجهد أيضًا، ولا يعني المُراقِب هنا نفي الجهد عن النشاط اللعبي، بل يعني نفي التوتر عن أي جهد يبذله اللاعب في لعبته، فبنية اللعب تمتص اللاعب داخلها، وتحرره من التوتر. الجهد السلس المبذول من اللاعب سمته الأساسية التكرار، ليس تكرار الموضوعات، إنما تكرار حركة الذهاب المجيء. اللاعب ينظر لنفسه على أنه لاعب في مُباراة، فهناك مُراقِبون يضعون قواعد الفوز والخسارة»[3].

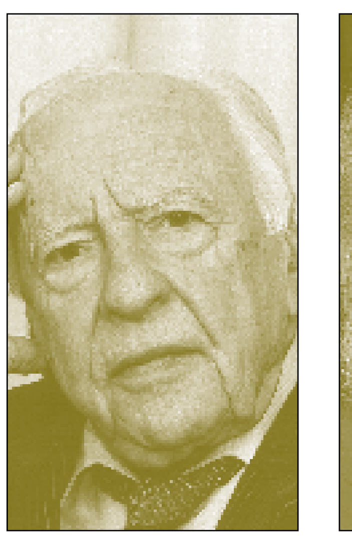
مفهوم الزمنية

تبدو الزمنية في ظني مساحة فنية ممتدة في الفضاء السردي، بل تكون أكثر اتساعًا من مفهوم الزمن نفسه، ففي ظني أن الزمنية، هي تلك الأزمنة المطاطية التي تتحلى بالمرونة والاتساع، مما يسهم في تجاوزها، وطيها، وقتلها في الوقت نفسه. اتكأت رواية «بحجم حبة عنب» على التداخل الزمني بين الماضي والحاضر، حيث لجأتْ الشيمي إلى لعبة التوازي الزمني، والتداخل في آن واحد، فكثيرًا ما تراهن على الانفلات من ألم الواقع إلى الدخول في عالم الذكريات، من خلال استعادة ذكريات الماضي، كحديثها عن حياتها في المدينة الجامعية/ جامعة القاهرة، وعلاقتها بالمعيد بكر عبد المولى، الفتى الأسمر الصعيدي الشاب الذي أفلحت في اصطياده، ولفت نظره، ليعلمها اللغة الهيروغليفية، كل هذا الاسترجاع الزمني أثناء دخول زياد إلى غرفة العمليات، وهي وسلة فنية للهروب من التفكير في الحدث الآني، فاتخذت الكاتبة من الزمن معبرًا للآلام، فيرتبط الزمن بروح الإنسان؛ لأن «الزمن في الأدب» هو الزمن الإنساني، إنه وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية، والبحث عن معناه إذن لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا، أو ضمن نطاق حياة إنسانية، تعتبر حصيلة هذه الخبرات، وتعريف الزمن هنا هو خاص، شخصي، ذاتي، أو كما يقال غالبًا نفسي، وتعني هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة»[4].



بل يصبح الزمن الإنساني نفسه، هو اللحظة التي يفكر فيها الإنسان في تحديد مصيره مواجها الزمن الخارجي/ الحياة، أو متحديًا لعقباتها وتحولاتها. ومن ثم فالزمن يحمل مفارقات عدة عند جيرار جينيت «تعني هذه المفارقات، دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، ومقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[5]، كما يتأسس الزمن في التجريب الروائي على اللعب بالأحداث، وتداخلاتها الزمنية، حيث تصبح الزمنية هي اليد الخفية التي تلعب بمصائر الشخوص في الرواية التجريبية، فيقول حميد لحميداني: «إن الزمن في الرواية التجريبية يتأسس على ما يسمى بالمفارقات الزمنية، كون الزمن يشكل جزءًا من اللعبة السردية في الكشف عن مظاهر التجريب في الرواية الجديدة»[6]، حيث تبدو مظاهر التجريب في الرواية من خلال فعل التغير الاجتماعي الذي يطرأ على تقلبات الزمن، فقد تتغير عادات المجتمع من زمن لآخر، وهنا يمكن أن نقول إن فعل التغير هو الأكثر حضورًا في الرواية التجريبية تحديدًا، وعليه، يقول ميشال بوتور: «إن الرواية تعبير عن مجتمع يتغير، ولا تلبث أن تصبح تعبيرًا عن مجتمع يعي أنه يتغير»[7].
ومن ثم يصبح الزمن هو البطل اللامادي في بناء الرواية، أو الشخصية التي تدور فيها الأحداث، بل صار الزمن بؤرة مركزية في الرواية، فيقول روب جرييه: «أصبح الزمن منذ أعمال بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل أشكال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره»[8]، فيمثل الزمن الروائي الصورة الخلفية التي تدور فيها الأحداث، بل هو المعنى الذي يربط الماضي بالحاضر، والمستقبل الذي لا نعرفه، بل يظل الزمن الروائي من أصعب التقنيات التي يحاول النقد أن يقرأها، ولذلك قسَّم النقاد الزمن إلى مستويات معينة: زمن خارجي يعيش فيه الكاتب، ولا يكتب عنه بطريقة مباشرة وهو الواقع الراهن، والنوع الثاني: هو الزمن الداخلي، أعني به الزمن داخل







ميشال بوتور

هانز جورج جادامير

النص السردي نفسه، بمعنى أنه يتشكل ممن خلال تطور أحداث السرد داخل الرواية، فنلاحظ أن الكاتب وحيد الطويلة، لم يكترث كثيرًا بالزمن الطبيعي الخارجي، بل حاول تفتيت الزمن الروائي، حيث تتماهى الأحداث والوقائع وتتشابك الرؤى، فهو يطرح الحكاية داخل إطار زمني واسع وممتد من ذكريات الماضي على لسان البطل «مطاع» في تماس واضح مع ذكريات المرأة زوج الضابط «مأمون» هذا من جانب، أما الجانب الآخر وهو الزمن السردي داخل فعل الكتابة نفسه الذي صنعه الكاتب نفسه، فنكتشف أن الرواية تحمل أزمنة سريعة متوالية.

التداخل الزمني

اتكأت الكاتبة على بنى التداخل الزمني، وأعني الوقوف على أكثر من زمن في المشهد السردي الواحد، فتربط الكاتبة بين بداية الحرب في العراق مع إيران ودخولها المدرسة، وهي لحظة تاريخية تجسد الزمن كبنية منفرطة من جهة، والزمن الموازي للأحداث، فيكشف السرد عن صورة الحرب التي استمرت عدة سنوات، بينما تؤرخ الكاتبة للحدث الشخصي «دخولها المدرسة» بمثابة الانتقال من مرحلة إلى أخرى أكثر وعيًا ومعرفة بالعالم المحيط.

ثم تحاول الانتقال بالزمن من لحظة السرد في الزمن الراهن وهي تحكي للمروي له زياد عن أبيه، ثم تنتقل إلى استدعاء الزمن الماضي بطريقة مباشرة إلى الحديث عن الأب أحمد الذي كان عمره أكبر من عمرها -الأم- بعشرين عامًا، فتقول الذات الساردة: «عندما كان أبوك، يبدأ مغامراته شرقًا وغربًا، كنت بالكاد أحبو، تستطيع أن تصل إلى هذه الحقيقة بطرح سنوات عمري من عمره»[9]، تبدو صورة الزمن واضحة حيث الفارق الواسع بين الأب، والأم، والابن، كيف لبنت في العشرين أن تتزوج رجلًا في الخمسين من عمره، فتحاول الكاتبة أن تطرح أسئلة جوهرية في وجه الزمن: لماذا حدثت هذه الزيجة؟ وكيف حدث ذلك اللقاء المتناقض؟ فالزمن كان عاملًا رئيسًا لفقدان التلاقي الفكري والوجداني بين أحمد، والساردة في الرواية، على الرغم من أنها كانت شخصية تعبر الزمن بجسدها، وصلابة روحها، فإنها تقبض على السنوات قبل أن تفر. فتخلد إلى الماضي، كي تستعيد مواقف شخصية مختلفة، فتربط بين مرض زياد، وأحداث السرد التي تستعيدها/ فتقول الذات الساردة مخاطبة زياد نفسه بعد رحيله: «أصبحت صدمة مرضك حدثًا ماضيًا، ككل الأحداث، لكنه لا يأخذ لون الحنين، لا أستحضره بألفة، يفقدني إيماني، وتريثي، ولا أركن إليه لاحتمال الحاضر والثقة في المستقبل، لنوغل معًا في الماضي الذي صار أبيض الآن، إذا ما قارنته بماضيَّ القريب، سأظل أحدثك بصمت، ما دمتَ قد أصبحت تضجر من الحوار، وتسمع الكلمات بأصداء معدنية، لهذه الطريقة مفعولها السحري فلا تقلق، ستهبك كلماتي الصامتة المحبة، وجرعة من الصبر والتفاؤل»[10]، تلجأ الذات إلى الماضي الأبيض الذي صار حقيقة وانتهى، فعلى الرغم من هدوئها للعيش في الماضي، فإنها لا تريد أن تستعيد ذكرياته القاسية وآلامه، وبالتالي فإن الكاتبة تقوم بتمزيق الماضي إلى جزئيات صغيرة، فتركن إلى بياضه وهدوء بعضه ولا تريد أن تلتفت إلى قسوته وآلامه. ويمكن أن

نلاحظ صوت الزمنية متداخلًا مع صوت الساردة في استخدامها للأفعال الزمنية مثل (سأظل أحدثك، ستهبك، تسمع)، جل الأفعال السابقة تضرب في ثلاثة أزمنة متناقضة ومتتابعة أيضًا: الماضي والحاضر والمستقبل. فصار الزمن هو المحرك الرئيسي للسرد داخل الرواية وكأن الزمن هو الغطاء الكبير/ البطل الذي تدور حوله الكتابة السردية.

الالتفات الزمني

يبدو الالتفات في البلاغة العربية مفهومًا متعلقًا بتحولات الضمائر، ومن المتكلم إلى الغائب والمخاطب، وقد أشارت المعاجم إلى مفهوم الالتفات بشكل تأسيسي للظاهرة في الأدب «لأن للالتفات مفاهيم عدة، فاختلفت تسمية الالتفات باختلاف النحاة القدامى الذين تطرقوا لهذا الأسلوب. التسمية المتعارف عليها اليوم هي «الالتفات»، ويرجع أصل تسمية المصطلح البلاغي بالالتفات إلى الأصمعيّ. والالتفات في اصطلاح البلاغيين هو التحويل في التعبير الكلامي من اتجاه إلى آخر. واللفت لغةً يعني الصرف، لفت وجهه عن فلان: أي صرفه عنه، والتفت إليه: أي صرف وجهه إليه. وسمي بأسماء أخرى منها «الترك والتحويل» التي تعود للنحويِّ أبي عبيدة معمر بن المثنى والذي يعدُّ من أوائل النحويين الذين تحدثوا عن الالتفات في كتابه «مجاز القرآن». كما سمى أبي زكريا الفرَّاء هذه الطريقة اللغوية باسم «الانتقال»، أخيرًا سُميت باسم «محاسن الكلام» بواسطة ابن المعتز في كتابه «البديع». أما في اللغات الأخرى ومنها الإنجليزية فكلمة «Enallage» هي كلمة من أصل إغريقي تعني الاستبدال»[11].

ومن ثم يمكن لنا أن نوظف الالتفات بوصفه تقنية فنية، مشغولة بالالتفات الزمني، فيمكن للسارد أن يستخدم زمنين في وقت واحد من خلال الحديث المضمر عن الشخصيات المستدعاة داخل النص السردي فتقول الذات الساردة: «يدق الباب، تعودان، يا زياد حليقي الرأس تمامًا، لا أعرف كيف تبادر إلى ذهن هادي هذه الفكرة، أفتح فمي على آخره مندهشة، فيضحك وتضحك معه، ويقول: حلق الشعر زلبطة موضة دي الوقت، كل لعيبة الكورة المشهورين بيعملوا كده»، كيف وجد مخرجًا مما كنت أخشاه منذ أن بدأت تتناول حبوب الكيمياوي، ظللت أحمل هم سقوط شعرك. أرتب الكلمات التي يجب أن أقولها لك دون غيرها، لأهون الأمر»[12].

كيف حدث ذلك اللقاء المتناقض؟ فالزمن كان عاملًا رئيسًا لفقدان التلاقي الفكري والوجداني بين أحمد، والساردة في الرواية، على الرغم من أنها كانت شخصية تعبر الزمن بجسدها، وصلابة روحها، فإنها تقبض على السنوات قبل أن تفر. فتخلد إلى الماضي، كي تستعيد مواقف شخصية مختلفة، فتربط بين مرض زياد، وأحداث السرد التي تستعيدها.

تتجلى صورة الالتفات الزمني من خلال استخدام الكاتبة لثلاثة أفعال تحمل ضمائر تحويلية في السرد مثل (يدق تعودان أعرفُ تبادر يضحك تضحك..) حيث تبدو صورة الالتفات بارزة من خلال التدفق الزمني التحويلي من زمن إلى زمن آخر يدق الباب، تعودان، نلاحظ أن الذات مشغولة بأزمنة متداخلة تتحول من نقطة إلى أخرى تحوُّلًا سريعًا، حيث ترتبك الذات للحدث الأكبر هو سقوط شعر زياد، كيف سيتحمل الطفل هذا الألم النفسي الشديد. وتكمن العلاقة الجوهرية بين الفعل أعرفُ، وتبادر بين المضارع والماضي، بين الزمن الطبيعي والزمن المشتبك بالحدث الداخلي للشخصية ○

الهوامش:

1– منى الشيمي 2014، بحجم حبة عنب، الحضارة للنشر، القاهرة.
2– منى الشيمي هي كاتبة مصرية من مواليد عام 1968، نجع حمادي، جنوب مصر. حصلت على ليسانس الآثار/ جامعة القاهرة عام 1990، من أهم أعمالها السردية لون هارب من قوس قزح (رواية) عام 2003، الكفة الراجحة (رواية) عام 2009، بحجم حبة عنب (رواية) عام 2014: هذه. وطن الجيب الخلفي (رواية): تناولت قضيتي الهوية وتهويد التاريخ. المانجه المسحورة (رواية للأطفال) عام 2014. الأشجار تعود للرقص (رواية لليافعين) عام 2014. وإذا انهمر الضوء (مجموعة قصصية) عام 2009. من خرم إبرة (مجموعة قصصية) عام 2009. رشح الحنين (مجموعة قصصية): صدرت عن مؤسسة سندباد للنشر بالقاهرة في أغسطس عام 2010. وطن الجيب الخلفي (رواية): تُرجمت عن طريق مني الشيمي للّغتين الإنجليزية والفرنسية. صليل الأساور (مجموعة قصصية) عام 2014.
3– مصطفى ذكري: مقال بعنوان المراقب هانز جادامير:
https://24.ae/article/284789/﵁:~:text=%D9%84%D8%A7%D8%AD%D8%B8%20%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%8F%D8%B1%D8%A7%D9%82%D9%90%D8%A8%20%D9%87%D8%A7%D9%86%D8%B2%20

4– الزمن في الأدب: ميرهوف، 1972: 10– 11.
5– جيرار جينيت: 2003، مدخل لجامع النص، ص74.
6– حميد لحميداني: بنية النص السردي، 1990 ص74.
7– ميشال بوتور: الزمن في الرواية (1986: 85).
8– روب جرييه: الرواية التجريبية د. ت، ص134.
9– بحجم حبة العنب، ص85.
10– السابق، ص217.
11– ويمكن الاستزادة حول الالتفات في مصادر البلاغيين القدامى، وموسوعة ويكيبيديا.
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%AA﵁:~:text=%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%AA%20%D9%81%D9%8A%20%D8

12– بحجم حبة عنب، ص285.

د.هويدا صالح



بطلة «بحجم حبة عنب»: سأراوغ كثيرًا كي لا يطابق ما أكتبه الحقيقة.. ما زالوا لا يعرفون معنى الكتابة!

إن التداخل بين السيرة الذاتية والرواية تداخلٌ معروف منذ عقود، حتى أن بعض النقاد يرون أن معظم النصوص هي سير مقنعة بأقنعة التخييل سواء صرح بذلك أصحابها أم تكتموا، فإن المرجع الأوحد هو الواقع وما نلمس من جوانبه، حتى أن كاتبًا بثقل ماركيز يقول: «لم أكتب سطرًا واحدًا لا يستند إلي واقع: السطرُ الأول في (مئة عام من العزلة) مُستمد من حادثة شخصية: عندما كنت صغيرًا أخبرت جدي أنني لم أرَ الثلج قط، فاصطحبني إلى معسكر شركة الموز الأمريكية وأمر بفتح صندوق من الفاكهة المثلجة، وجعلني أضع يدي فيه.. وهكذا بدأت مئة عام من العزلة بتلك الحادثة القديمة: عندما كان الكولونيل أوريليانو يقف أمام فريق الإعدام تذكر عصر ذلك اليوم، قبل سنين طويلة، حين اصطحبه والدُه لاكتشاف الثلج»[1].

مما يجعلنا نتساءل عن كتابات محمد شكري - مثلًا- في «الخبز الحافي»، فهل هذه الكتابات تخلو من البعد السيري رغم مساحات التخييل التي كتبت في الرواية؟ أتصور أن الإشكالية الأعمق ليست إشكالية التجنيس أو التداخل بين الجنسين، لأني أعتبر أن كل رواية هي سيرةٌ ذاتية مُقنعة بأقنعة الخيال والرؤية، وكلُ سيرة ذاتية هي رواية بما فيها من انتقاء وخيال، رغم



الإيهام المُعلن بالواقعية. إن الذات المبدعة تحاول عبر فكرة «التقنع» أن تمارس الكشف وتسريب الخطابات وطرف من حياتها في السرد؛ ليصبح السرد خطاب إدانة للواقع، أو خطاب انتصار للذات، والتغلب على هزائهمها، أو حتى امتلاك القدرة على التحرر والانعتاق من معاني قد تخص الذات وحدها، لكنها تمارس ضغطًا على الروح.

لا شك أن كل حكاية تنطلق من مبدأ التخييل، وكل خيال يُعيد إنشاء الواقع بقدرة ذاتية، ومن ثم فإن التلاحم الأكيد بين السرد والذات، يجعلنا نتصور أن السرد إن هو إلا محاولة لتسريد الذات، ورغبة في تجليها في الكتابة؛ مما يجعل من النص السردي مساحة للحرية، يبوح الكاتب في فضائها بما يعتوره من مواجد، وما يسكت عنه في العقد السيري، فالكتابة بحسب رولان بارت تصدر عن ذوات تتنازعها الأبعاد: الخفية والظاهرة، بل هي وسيلة للتداوي والاستشفاء، فكل بناء سردي يتضمن في مستوى من مستوياته بعضًا من الذات. حتما: «هناك أشياء كثيرة في رواياتي كُتبت على عجل وتبدو غير مُوفقة.. أنا لا أقف إلى جانب الرواية، لكني أقفُ في النهاية إلى جانب فكرتي»[2]، والدلالة الاجتماعية لتسريد الذات في فضاء تخييلي يكون متضمنًا لرؤية العالم لدى هذه الذات، وذلك: «لأن المتكلم في الرواية هو دائمًا وبدرجات مختلفة منتجُ أيديولوجيا لأن الكلمات هي عينة أيديولوجية، واللغة الخاصة برواية ما تقدم وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية»[3] وحضور الذات، هو نقطة التقاطع المكثفة بين العام والخاص، ونعثر على ما هو شخصي من خلال وعينا بأن الذات الكاتبة، التي تتخفى وتتقنع بحيل شتَّى تلهينا عن ملامحها التي تقبع في البؤرة العميقة للخيار الفني وتسوق مُجمل وجهات النظر. ورغم أن البعض يرى أن الكتابة: «هي التاريخ الشخصي للأوطان، وتستوجب بحثًا وتنقيبًا في الحياة الاجتماعية برمتها»[4] إلا أن الأمر لا يخلو من البحث عن التاريخ الشخصي للذات، على ألا يصبح حضور الذات طاغيًا ومباشرًا وإلا تحولت إلى سيرة ذاتية لا يفلح فيها التقنع، كما أن الكتابة هنا باعتبارها تاريخًا للأوطان، لا يمنع أن يراهن القارئ من خلالها على المتعة، فحتمًا: «نص المتعة هو الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يُتعب، لأنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية –للقارئ– تترنحُ، ويُزعزع كذلك، ثبات أذواقه وقيمه وذكرياته، ويؤزمُ علاقته باللغة»[5].

إذن تسريد الذات ليس معناه كتابة سيرية خالصة، بل يحاول من خلالها المبدع أن يسرِّب طرفًا من حياته أو كل حياته في فضائه السردي، ربما هروبًا من فكرة السيرة الذاتية الصريحة التي تحتاج إلى المكاشفة والاعتراف، وربما انحيازًا لفكرة التخييل السردي أكثر من واقعية السيرة الذاتية. وهكذا كتب لنا نجيب محفوظ «أصداء السيرة الذاتية» التي جاءت كلوحات سردية مكثفة، وبلغة شعرية شديدة العمق، وتحتاج إلى كثير من التأمل، وكأنها تجليات فلسفية لمشروعه الروائي كله.

من هنا يمكن قراءة رواية «بحجم حبة عنب» للكاتبة منى الشيمي بمقاربة تلك المساحة البينية بين ما هو إحالي وما هو تخييلي، المساحة البينية بين الواقعي والمرجعي (البعد السيري) والتخييلي، فلا نستطيع أن نجنسها سيرة ذاتية صريحة، تعتمد على الاعتراف والمكاشفة، وتحقق الميثاق السيري ذاتي الذي طرحه الفرنسي فيليب لوجون، حيث عرَّف السيرة الذاتية بأنها «حكي استيعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركِّز على حياته الفرديَّة وعلى تاريخ شخصيَّته بصفة خاصَّة»[6]، كما لا نستطيع أن نجنسها عملًا روائيًّا تخييليًّا صرفًا، لأننا بتأملها نجد الكاتبة واعية بتلك المساحة البينية بين السيرة والتخييل.

ينطلق السرد في الرواية باكتشاف مرض «زياد» ابن الساردة (منى)، حيث يخبرها دكتور العيون الذي ذهبت إليه برفقة ابنها الأصغر وزوجها لعلة أصابت عيني زياد، يخبرها الدكتور أن تذهب بابنها إلى طبيب «مخ وأعصاب»، بهذه الجملة تنطلق مسيرة السرد، ومسيرة علاج زياد من ورم صغير «بحجم حبة عنب» أصاب مخه: «زياد.. سأخبرك عن الحياة التي كان من حقك أن

تعيشـها» (ص3).

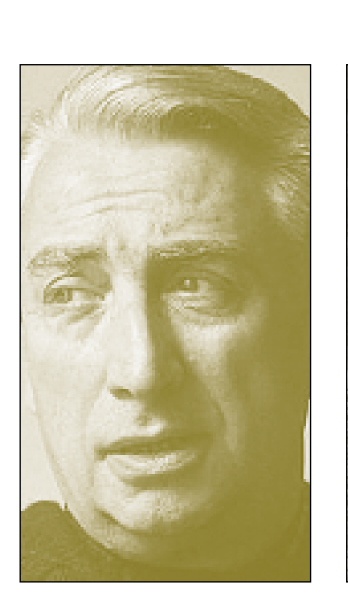
تصبح رحلة البحث عن العلاج هي رحلة البحث عن الذات المسكونة بالخيبات والهزائم: «بهذه الجملة البسيطة انتهى وجودنا عند طبيب العيون يا زياد، نخرج نحن الثلاثة دون أن ننطق بكلمة، لا أنظر إليك ولا تنظر إلى أبيك، نغادر عيادة العيون إلى عيادة المخ والأعصاب فورًا، نسير في الشارع لا نرى ما أمامنا، كركب مهزوم، أنا في المقدمة وأنت في الوسط وأبوك آخرنا، لا يقوى عن رفع قدميه عن الأرض» (ص5).





إيزابيل الليندي

جابرييل جارثيا ماركيز



رولان بارت

ومنذ تلك اللحظة وقد أخذت الساردة قرار التعافي بالحكي، التعافي من أثر معرفتها بمرض زياد، والتعافي من كل خيباتها وهزائمها، فبدأت الذاكرة تنثال، فجاء قرار الحكي لزياد عن تاريخها النفسي والاجتماعي، لتسرد علاقتها الشائكة والمرتبكة بزوجها وأمها وأخوتها الرجال، علاقتها بأبيها وتاريخه، علاقتها بالثقافة الذكورية التي تحكم وعيها ووعي أمها ووعي الجميع في بيئة الجنوب بكل تعقيداتها وتشابكها: «ما أجمل أن ننفصل عن الواقع باستحضار الذكريات، نبقى في الحاضر بأجسامنا فقط، ما دامت المقدرة على صياغة الواقع مقيدة» (ص86).

تمثلات السيرة الذاتية

رغم التجنيس الواضح على النص بأنه رواية، إلا أن الكاتبة قامت ببث عناصر سيرتها الذاتية في فضاء النص، سواء بالمطابقة المتماثلة بين الساردة والكاتبة «منى» أو السرد بضمير الأنا مع استخدام ضمير المخاطب «الأنت»، حيث تتوجه بالسرد إلى «زياد» ابنها، ابن الساردة وابن الكاتبة أيضًا.

سوف يقول قارئ ما ليس كل القراء يعرفون أن للكاتبة ابنًا توفي بالسرطان حتى يتم هذا التطابق السيرذاتي، هذا صحيح تمامًا، لكن الكاتبة أرادت لساردتها أن تكون كاتبة، بل أرادت أن تستعرض مشوارها الأدبي منذ أن كانت كاتبة ناشئة في نجع بعيد في جنوب مصر: «ألم أقل لك كيف أصبحت كاتبة. ربما هو قدر ألَّا أكتفي بمشكلاتي وأعيش أزمات أبطالي أيضًا! الذين كما أخترعهم أخترع لهم عقدًا ونفسيات غير سوية. القراء لا يعرفون لماذا شخصياتي مركبة. ربما لأنهم لا يعرفون نظرية النص الغائب، التي تقول إن وراء كل نص يكتب قصة حقيقية، تنبثق منها كل القصص، مع انزياح خفيف، يكتفي القارئ بالقصة الظاهرة فقط، ليظل النص المتواري معينًا خافيًا، ينهل منه الكاتب كل قصصه» (ص274).

رأت الساردة أن في الكتابة مسربًا تستطيع أن تلوذ به من قسوة الحياة النفسية والاجتماعية التي تعيشها، في بيئة ذكورية تنكر عليها أبسط حقوقها، مع زوج لا يهتم بها ولا ينشغل بمشاعرها: «وصلت إلى ضرورة أن أكتب، مستغلة

تجربتي الفاشلة في أدب الرسائل. كان التوصل إلى هذا الحل بمثابة ربطي بأحزمة قوية إلى صاروخ وإطلاقي إلى الفضاء، وبجهل كامل عن الكتابة أمسكت بالورقة والقلم. ظللت أخطط الورقة.. لا أعرف من أين أبدأ. عند ابتعادي عن الورقة وقيامي بأعمال البيت تأتي الكلمات والفكرة، أكتب على الهواء أثناء غسل الصحون، ومسح البوتاجاز، وترتيب الفوضى، وكلما جلست لاعتقالها على الورق لا أجد شيئًا» (ص277).

تعرض الكاتبة رؤية ساردتها «منى» لموضوعة «الكتابة» كيف غامرت بالدخول في هذا العالم رغم عدم امتلاكها لأدوات حقيقية تؤهلها لاجتراح فعل الكتابة، لكنها غامرت ودخلت هذا العالم بجرأة وبساطة، بل استدعت نصيحة مدرسة الرسم في المدرسة الابتدائية التي وجدتها فاشلة في الرسم، فنصحتها أن ترسم المنظور والمرئي، أن ترسم الأشياء المادية المنظورة: «كانت الكتابة أشبه بتمرين في الرسم.. بدأت في كتابة الأشياء المنظورة فقط، لم يكن ما أكتبه قصة ولا شعرًا ولا مقالًا. كان مزيجًا من اللاشيء. وبهمة شديدة كتبت عن الذكورة في المجتمع، وعن إهمال البلدية تنظيف الشوارع، وعن علاقة الزوج بزوجته. كتبت عما أراه كله. كلما انتهيت من كتابة موضوع أضعه داخل دوسيه خصصته بفخر داخلي لحفظه. ثم أبدأ في التفكير في الموضوع التالي.. إذا أخفقت عند الجلوس لكتابته أشعر بصهد ينضح من مسامي، لا تستقر روحي حتى أفرغه وأستريح.. اكتشفت أن الكتابة عن الأشياء غير المنظورة تمنحنا القدرة على التخيل بمعناه الواسع المطلق» (ص278).

تواصل الحديث في سرديات متلاحقة عن كيفية ولوجها عالم الكتابة، فتلح في هذه السرديات على بدايات المشوار الذي أوصل روايتها محل الدراسة أن تحصل على جائزة ساويرس وأن تصل إلى القائمة الطويلة لجائزة البوكر العربية، وكأنها تريد أن تكشف للقارئ تفاصيل البدايات لتؤكد أنها ليست طارئة على «الكتابة»: «انتهى الأمر بي إلى كتابة القصة، بعد أن قرأت قصة «الرهان» لتشيكوف بالمصادفة في جريدة قديمة.. تتبعت طريقته في نسج الأحداث حتى وصلت إلى آخر جزء. لم أكن أقرأ ككل مرة للاستمتاع، كنت أدخل نسيج العمل لأرى كيفية صناعته، كيف تقاطعت السدة واللحمة فيه. أدركت –بينما عيناي تلتهمان الأحداث– أن الشروع في نسج قصة مثله لا يحتاج إلا للتعبير عما نشعر به، سواء كان كذبًا أو حقيقة. لم تكن بالنسبة إليَّ فكرة أن أكتب مثل تشيكوف نطحًا في الصخر، لأنني على الرغم من قراءة الكثير من الروايات العالمية فترة الجامعة، لم تقع رواية أو قصة قصيرة له بين يديَّ، ولم أعرف عن موهبته شيئًا، بل لم أقرأ عن شهرته كلمة» (ص278).

وتأخذ الجوائز الأدبية التي حصلت الكاتبة على بعضها فيما بعد بعدًا مهمًّا بالنسبة لها منذ بداية مشوارها، فكما غامرت بالدخول في عالم الكتابة دون إعداد كاف وكتبت القصص وداومت على نشرها في الجرائد والمجلات دخلت أيضًا عالم كتابة الطفل دون إعداد كاف، تقول على لسان ساردتها: «بدأ الأمر يأخذ سمت الجدية لهدف انتهازي محض، عندما رأيت إعلانًا عن مسابقة سوزان مبارك في أدب الطفل، لم أكن أطمح وقتذاك إلا في قيمة الجائزة المادية التي بدت لي معقولة، وهي تعينني على صعوبة المعيشة. ظللت لأسابيع لا أعرف كيف تتم صياغة قصة. كيف تبدأ وكيف تنتهي. وكيف أصل لدرجة إقناع طفل بما سأكتب» (279).

وهكذا صارت الكتابة بالنسبة لها ليست مجرد مغامرة، بل مشروعًا تسعى خلفه، وما دفعها إلى الإصرار عليه هو غواية الكتابة، غواية أن تسكب ذاتك على ورق: «أرسلت نسخًا من القصص.. وأثناء انتظار النتيجة كنت على قناعة بأنني لم أخلق إلا قاصة، وظللت أحلم بقيمة الجائزة، وشرعت، لألهي نفسي عن الانتظار، بكتابة القصص دون أن أمنح نفسي برهة للتوقف ومراجعة ما كتبته. عندما ظهرت النتيجة بعد عدة أشهر لم أكن من الفائزين، لكن بات من الصعب التخلي عن الفكرة.. أما الاستمرار فربما عائد إلى غواية الكتابة نفسها، جميل أن تختلي بنفسك على ورقة» (ص280).

وعرفت ساردتها سر اللعبة، وواصلت الإلحاح



فيليب لوجون

على تقديم ما تكتب للإعلام، وعرفت أن الصحافة الثقافية هي وسيلتها للانتشار:

«دفعني قلقه لكتابة مزيد من القصص، والحرص على نشرها، والبحث عن الجرائد التي تنشر كل ما يُرسل إليها بصرف النظر عن جودته. لم يكن عليَّ وقتذاك سوى شراء عدة جرائد أثناء عودتي من المدرسة وقراءة الصفحة الأدبية عدة مرات ومعرفة اسم المشرف، ثم إرسال خطاب يحمل رسالة تشيد بالمجهود الرائع المبذول فيها، مع وضع قصة قصيرة مع الرسالة، وأحيانًا أرسل القصة مشفوعة برسالة استغاثة مفادها أني كاتبة مستجدة لا تريد سوى المساعدة بأن ينشر لها. بعد عدد أو عددين أراها منشورة في نفس الصفحة، أقرؤها بزهو، وأضعها في صدر الأماكن التي اعتاد أحمد الجلوس فيها» (ص284).

وكأن الكاتبة ترغب في أن تنقل للقارئ سر «الطبخة»، أن تحدثه عن الحبكة والإحكام واللحظة القصصية، تقول في معرض حديثها عن انشغالها بالكتابة في يومها وليلها:

«تمد نداءك ليصلني في غرفتي:

– مووووونا.

تسحبني كلما حاولت إحكام الحبكة والقبض على كلمة النهاية في القصة التي أكتبها. يحدث نداؤك خللًا في مويجات تركيزي. أحاول تجاهلك لكنك تكرر النداء فأقطع حالة التدفق وأذهب إليك غاضبة» (160).

أخذت الساردة قرار التعافي بالحكي، التعافي من أثر معرفتها بمرض زياد، والتعافي من كل خيباتها وهزائمها، فبدأت الذاكرة تنثال، فجاء قرار الحكي لزياد عن تاريخها النفسي والاجتماعي، لتسرد علاقتها الشائكة والمرتبكة بزوجها وأمها وأخوتها الرجال، علاقتها بأبيها وتاريخه، علاقتها بالثقافة الذكورية التي تحكم وعيها ووعي أمها ووعي الجميع في بيئة الجنوب بكل تعقيداتها وتشابكها.

الساردة بين الأنثى البيولوجية والأنثى الثقافية

إذن هنا ذات ملتاعة، مسكونة بالوجع القديم، منذ أن كانت فتاة صغيرة تحاول أن تمارس لهو الطفولة في شوارع النجع، فلا تجد في ركوبها الدراجة خلف طفل في مثل سنها جريمة، لكن أخاها الذي يراها صدفة في أحد شوارع القرية يرى فيما اختبرته جريمة، فيعاقبها بما لا يتفق مع طبيعة حدث صغير مارسته طفلة لا تعرف الفرق بين كونها «بنت» وبين كون الصبية الآخرين ذكورًا: «وبعد أن تقرِّعني أمي كعادتها لأن البائع لم يعطني سوى أسوأ ما عنده، أسألها بصوت خفيض: «هوا أنا بنت؟» تنظر إليَّ بدهشة ولا تجيب.. عامان مَرَّا قبل أن أصِرَّ على سماع إجابتها، وقفتُ أمامها في حالة عصيان، رافضة

التزحزح من مكاني ومهدِّدة بكسر زجاجات مياه الثلاجة على بلاط الصالة قبل أن أعرف:
هوا أنا بنت؟
جاء جوابها مُريحًا هذه المرة:
أيوة.. أنتِ بنت، لابسة حلق جميل في ودانك»
يصبح «الحلق» هويتها الأنثوية، فحين تغضب عليها الأم تدعو عليها بأن «إلهي يضيع حلقك».
تظل هذه الهوية الملتبسة في وعي الساردة، لأنها تحاول طوال الوقت أن تمارس طفولتها دون تصنيف، لكن الثقافة تجبرها على هذا التصنيف، ألا يذكرنا هذا بأدوار الخطاب النسوي الذي يسعى إلى تفكيك الفرضيات النمطية بشأن الهوية الجندرية، وبناء هوية نسوية قائمة على أن الفتاة لا تولد أنثى بيولوجية إنما تشكلها الثقافة الذكورية أنثى، وهذا ما تناهضه النسويات، مناهضة مفهوم الأنثى الثقافية: «في المدرسة الإعدادية للبنات تأكدت أني بنت، يستقبل أولاد المدرسة الثانوية ومدرسة الصنايع عبورنا كل صباح بتلويح وغمز.. أكدت لي صديقتي في الدرج أن البنات يغرقن لباسهن بالدماء مرة كل شهر، إذا حدث لي ما يحدث لهن فأنا بنت».
تسرد الكاتبة تفاصيل صغيرة عن تربية الأنثى الثقافية، ويتضح من تفاصيل السرد أن المرأة «هي كاهنة معبد الذكورة التي تدافع عن ثقافته، فالرجال يضعون القواعد التي تحد من حرية النساء ويخرجون، من ينفذ تلك الأوامر والنواهي على مجتمع النساء؟ إنها امرأة منهن اتخذها الرجال وسيلة لقهر بقية النساء». وهكذا كانت علاقة الساردة بأمها: «نعم يا زياد، هذه هي طبيعة علاقتي بأمي، حتمًا لاحظت هذا الفتور، على الرغم من تظاهري أمامكم بعكس الحقيقة. ثمة أحداث وقعت قبل مجيئك، لكني مصرَّة على أن ما يقع لنا في الماضي يؤثر على الحاضر والمستقبل».
بما أن الساردة هي كاتبة، فعالمها له خصوصية، خصوصية تدفعها للتمرد على الثقافة الذكورية، تدفعها لكشف المسكوت عنه في هذه الثقافة، فحينما بدأت تنشر قصصها في الجرائد والمجلات ثار الزوج، واستدعى العائلة، أخوة الساردة، حتى يشهدهم على تصرفاتها: «إزاء خروجي بفكرة الكتابة عن حدود البيت لجأ أحمد إلى أخوتي ليستعديهم ضدي، ويوقف نزيف القلم على أوراقي، قال إن تصرفي غير مقبول، مسفِّهًا من قدرتي على كتابة القصص، عندما اتصل بي حسين ليقنعني أن الانشغال بالكتابة انصراف عن ذكر اللّه، وفيه إهمال لبيتي وأولادي.. وكنت أدرك أن الكتابة وسيلة جيدة لإثارة حنق الجميع وأولهم زوجي» (ص284).
ولما لم يفلح في أن يثنيها عن مشروع أن تصبح كاتبة وتضع توقيعها الحقيقي على كتاباتها نصحها أن تكتب باسم مستعار مثل «باحثة البادية»: «بمجرد نشر الجرائد لقصصي القصيرة



منى الشيمي في حفل توزيع جوائز كتارا

لم يتوقف الهاتف عن الاستفسار إذا ما كنت صاحبة القصص المنشورة أم أن الأمر لا يعدو سوى تشابه أسماء، وأثناء فرحتي لظهور اسمي جنبًا إلى جنب مع كتاب الأعمدة الثابتة أعلنت الخبر، وقلته بما يشبه الفخر، الأمر الذي استدعى نقاشًا طارئًا معه لم يقدم عليه في أكثر أزماتنا شدة. سخرت من فكرته التي قالها:

– انشري باسم مستعار.. زي بنت الشاطئ!

عندما لم أجب استرسل:

– طيب إيه رأيك اكتفي بالتوقيع بالحرفين الأولين من اسمك.

لكني كنت قد حسمت أمري، وانتهى النقاش عند هذا الحد» (ص281).

ولما تتمكن من الدفاع عن مشروعها الإبداعي يبدأ مجتمع الذكور في إطلاق الشائعات حولها حتى يشككوا من مصداقيتها واستحقاقها لأي مكانة أدبية يمكن أن تصل لها: «حدث ما جعلني أتوقف عن الكتابة عامين، ظللت فيهما أصرخ بصمت، وأخبط رأسي في جدران وهمية لتنزف ألمًا لا يراه أحد. بدأت التداعيات عندما وصلتني رسالة بالبريد. كانت مقالة تحمل عنوانًا مستفزا «كاتبات النجع يحصلن على الجوائز بالرشاوى الجنسية»، استرجعت أحداث الشهور السابقة عندما قررنا في نادي الأدب النسائي غزو عالم الكتابة. أرسلنا أعمالنا إلى مسابقة الإقليم، التي أعلم عنها في جريدة قنا. عندما أعلنت النتيجة كنا فائزات بالمراكز الأولى الثلاثة. كان حدثًا هز عالم الكتاب في النجع» (ص289).

تعي الكاتبة ميثاق السيرة الذاتية واشتراطاته الفنية وأنه يجب أن يعتمد على الصراحة والاعتراف والبوح، وهو ما لم يتحقق للكاتب العربي، فما بالك بكاتبة، تقول: «سأراوغ كثيرًا كي لا يطابق ما أكتبه الحقيقة. ما زالوا لا يعرفون معنى الكتابة، ويكتبون من وراء حجب، ويمارسون الحياة بأسماء مستعارة، ووجوه مستعارة. سأجد الكثيرين يلتهمون السطور بحثًا عما يدينني، ويقربون الشخصيات في روايتي إلى أشخاص يعرفونهم، ويضيفون ويحذفون» (ص384).

النصوص الغائبة في الرواية

النصوص الغائبة في الرواية هي مجموع الإشارات الثقافية، التاريخية والأدبية التي يتناص معها المبدع وينقلها إلى فضائه النصي بغية التعالق والتفاعل بينها وبين هذا الفضاء الروائي، ويشير البعض إلى أن: «التّناص يتمثَّل في الإرث الثقافي الذي يفد إلى المبدع من كل مكان، وفي كل زمان، غير عابئ بالحدود المكانية والزمانية، وعليه أن يتكيف مع هذا الإرث آخذًا منه ما يحتاج إليه، ومكونًا صورًا مستمدة منه لكنها مغايرة له، ويدخل فيه (التناص الخارجي والداخلي) سواء أكان النص قديمًا أم مُعاصرًا»[7].

وتحكم كلَّ مبدعٍ مجموعة من النُّصوص والثقافات، يفيدُ منها ويحدث بها تفاعلًا نصيًّا في فضاء الرواية، ويشيع هذا النَّوع من التَّناص لما يتَّصف به من وعي كامل بالنصوص السابقة؛ فهذا لا يعني أن نهمل تلك الإشارات الهائلة التي تتشكل في منطقة اللاوعي عند المنتج، فكلُّ نصٍّ –على ما يحتويه من إبداع– هو نسيجٌ من الاستشهادات والنصوص السابقة، وكل منتج أو مبدع –حسب رولان بارت– «يكتب منطلقًا من لغته التي ورثها عن سالفيه؛ والكتابة هي شيء يتبناه الكاتب.. وهذا الرأي لا يختلف كثيرًا في فهم اللغة واستدعاء كل ما يحتاج إليه منها للقيام بعملية تحويل جديدة لإنتاج نص إبداعي جديد مرتبط بالجذور، فالرواية الدقيقة إلى هذه المقولة تنبئ بأن شعراء العربية لم يخرجوا عن ذلك، فتداخل النصوص في ضوء الاتجاه الخارجي، وفي ضوء لغتهم الموروثة أساس انبثاق تجربتهم الإبداعية في حالتي المماثلة والمخالفة»[8].

وقد وعت الشيمي هذا التعالق النصوصي، فحشدت في فضائها الروائي الكثير من النصوص الغائبة التي أحضرتها لتقيم بها جملة من التفاعلات النصية بغية الوصول إلى دلالة كلية، وأول هذه النصوص الغائبة تناصها مع رواية «باولا» لإيزابيل الليندي، ولأن الكاتبة تعي أنه يمكن لقارئ ما أن يربط بين الروايتين، وربما يتهمها بالسرقة الأدبية فهي تشير في نهاية

الرواية إلى الارتباط النصوصي بين «باولا» و»بحجم حبة عنب»، فالليندي في رواية «باولا» جلست بجانب ابنتها «باولا» التي تحتضر إثر إصابتها بالتهاب السحايا وبدأت تروي لها حكاية عائلتها قبل أن تموت، تقول الكاتبة في نهاية الرواية على لسان الساردة منى: «لم تخضع إيزابيل الليندي روايتها «باولا» للمقاييس نفسها التي أذكرها الآن، تركت بوحها بلا ضفاف. إصابة ابنتها بمرض غريب جعلها تستحضر حياتها كشريط وتكتبه على الورق ولا يفعل المثل مع كاتبة عربية مهما حدث» (ص384).

كما تحضر الأحداث التاريخية كنصوص غائبة، لتكشف من خلالها الكاتبة البنية الديموغرافية التي نمت فيها الساردة، والمؤثرات النفسية التي شكلت وعيها، فيحضر تاريخ مصر الحديث، قريبه وبعيده، بداية من 25 يناير 2011، ورجوعًا بالذاكرة حتى بدايات القرن العشرين وأحداثه المتعددة وثوراته وتشابكاته وصراعاته: «عقب صدور قرار المجلس العسكري بعد تنحي مبارك بإنهاء الإجازة وعودة الطلاب إلى المدارس استبشرت خيرًا، لأن عودة الحياة إلى مجاريها سينهي انخراط عبد الرحمن في نشاطه السياسي الطارئ ودوره كرئيس اللجنة الشعبية التي جهزت لحماية الشارع من اللصوص والمجرمين الفارين من سجن قنا، ليعود إلى الاستذكار بقوة» (357).

إخفاقات فنية أم كتابة ما بعد حداثية؟

منذ الصفحات الأولى للرواية، والانتقال من لحظة السرد الآنية «سرد حكايتها على زياد» وانتقالها بالذاكرة إلى ماضي الساردة أو ماضي بقية الشخصيات، وتضفيرها للأحداث التاريخية؛ وأنا أتوقف للبحث عن مبررات فنية لهذه الانتقالات التي لم تكن سلسة ولا مبررة فنيًّا، ولكن بالوصول إلى نهاية الرواية أجد الكاتبة تناقش رؤيتها للسرد الما بعد حداثي، وأنه يبرر التشظي العشوائي والضعف الفني في الحبكة أو اللغة، نجدها تقول على لسان الساردة «منى»: «كان



الإبداع دخل مرحلة ما بعد الحداثة، تلك التي جعلت من الأفكار المبهمة التي أجسدها واللغة الركيكة التي أكتب بها نوعًا من التجديد، لا يملك أحد حياله أن يقول رأيًا صريحًا وإلا أُتهم بقلة

الثقافة، ثم اقترحت إنشاء نادي أدب يخص النساء فقط، وشرعت في تنفيذ الفكرة مع بعض كاتبات النجع المبتدئات مثلي» (ص281).

وأخيرًا تختم الساردة الرواية بالسردية التي بدأت بها الرواية، وكأنها تعي البنية الدائرية التي توظفها، فتقول: «مخ وأعصاب.. بهذه الجملة انتهى وجودنا عند الدكتور يا زياد.. نعم هذه بداية موفقة، ستستحوذ على القارئ، وستخلصني من حمولتي. حتما لن أعود بعد كتابتها للتفكير فيما حدث في الماضي. وسأعدو باتجاه التالي بخفة، ولكي أؤسس مفاهيمي عن الآخرين بطريقة مختلفة».

وقد كان، اتجهت الساردة باتجاه ما هو آت، بعد أن تخلصت من الماضي بكتابته كما تراءى لها في سرديات متشظية تشبه «ما بعد الحداثة»، وانطلقت بعدها لحضور مؤتمر أدبي، وتركت مصير زياد غير معروف بدقة، هل عاد للعلاج بعد ذهابه للغردقة، أم عاد إليها بطوله الشاهق، أم عاد أم تحول إلى شعاع سابح في الكون، أم عاد في شكل فراشة تحوم حول نباتاتها ●

الهوامش:

1- غابريل جارثيا ماركيز، حوار صحفي عقب فوزه بجائزة نوبل، ترجمة مي طربية، جريدة السفير، 2010.

2- بافل فوكين، دستوفسكي بلا رتوش، ترجمة زياد الملا، دار رفوف، دمشق، 2010.

3- ميخائيل باختين ـ الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

4- الطاهر بن جلون، نجيب محفوظ، مقال، القدس العربي 13/ 09/ 2010.

5- رولان بارت، لذة النص.

6- جورج ماي، السّيرة الذَّاتيَّة، تعريب عبد اللّه صولة ومحمد القاضي، بيت الحكمة 1992.

7- حسين جمعة، المسْبار في النقد الأَدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص156.

8- عبد اللّه الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1985، ص12.

نهلة عبد السلام



«بحجم حبة عنب».. كل فعل يحتمل التأويل، وغالبًا يعتمد على مقدار توقعاتنا

البوح تخفيف عن الذات.. خاصة تحت وطأة الامتلاء، وكما الخروج الآمن هناك الاعتراف الآمن، على الورق وبخلطه أيضًا فلا نميز لون صريح، أو صيغة محددة لما عليه أرواحنا، التجارب الذاتية لوحة سيريالية، يستعصي فهمها على غير الناضجين، لذا يمتنع المدَّعون والرعاة الرسميين لأجنحة الملائكة عن الإقلاع على متن رحلة منى الشيمي، رحلة بحجم شجاعتها في الظهور بلا زينة، إنسان بهالات وبثور.. إنسان أكل ثمرة المعرفة فأغرته بالحكي كي يتسنى له الخلود.

«الحياة التي كان من حقك أن تعيشها».. الإهداء الذي لم يتخط عتبة الأماني.

فالحياة تستأثر بحق التوقف أو الانقلاب علينا وقتما شاءت، معفية من تبرير خيانتها ومكتفية بالإعلان عن ضجرها، حقها في إنقاذ روحها من الملل، تمد ساقها فنحسبها تبغي إغواءنا، ننساق فننكفئ على وجوهنا، وثمة من ينهض وثمة من يتمدد إلى الأبد.

«مخ وأعصاب».. الركب المهزوم

«لكن أقصي شيء أخمنه عن حالتك ليس مخيفًا».. تناسب عكسي بين مقدار القرب ومقدار التشاؤم، وليس أقرب من الولد ولا أبعد من شبح يهدد باصطحابه معه إلى مجهول، تلهيه منى الأم بعض الوقت بالحيلة التي تجيدها، «انظر بعيني لترى ما أرى بالضبط، لتكشف العلاقة، لتعرف أن كل ما يقع لنا في المستقبل وليد أشياء موغلة في القدم».. الأيام ذرية من بعضها لا بد وأن تتوارث الجينات، من هنا يأتي لضمها بخيط شفيف، عقد نحسبه حبات منفرطة، منى الشيمي تعيد نظمها.. تتجول بين الأيام.. وبلا ترتيب للأحداث أو مداهنة للشخصيات، وباعتراف يعفيها اللوم ويبرر إخضاعها الجميع للفحص «حتما أفسدت القراءة المبكرة في علم النفس حياتي، لأنها أوهمتني أنني قادرة على فهم نفسي والآخرين».

«لكن من أي شيء انبعثت معاناتي؟!».. من التحول إلى معمل تحاليل، التكدس بعينات البشر حيث العلل المخفية تطل علينا بوحشية، مجهر صُنع

خصيصًا لإظهار العيوب.. تضخيمها حد تبرير مشاعرنا التي قد نخجل منها إذا ما قررنا النظر بعيوننا المجردة: «لذا تعاملت معهم جميعًا على أنهم مرضى ومعقدون، وأحيانًا بحاجة إلى علاج ولو بالتخاطر».. وربما هي الحقيقة شريطة ألا نستثني أنفسنا من جلسات العلاج.

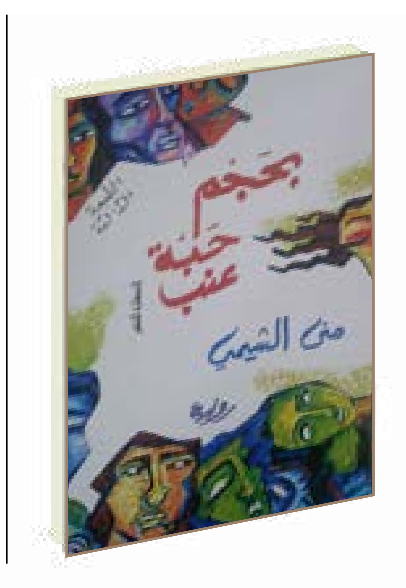
«أنا معك وإن حال بيننا حائط زجاجي سميك».. لا شيء ومهما عظم يمكن أن يحول بين الأم وولدها، ثمة حبل سري يفصل بينهما حين الولادة، لتنشأ أحبال لا مرئية لا تنقطع ببعاد ولا غياب، أحبال تحمل سمات قرون الاستشعار، يُقاس حدسها بالريختر، بالطبع لا تمنع وقوع الكارثة ولكنها الوحيدة التي تهيئنا لقبولها والتعايش معها أو حتى الموت بها.. «لن يحتاج تحقيق ذلك إلى إخفاء الحقيقة عنك».. الحقيقة التي تعلن عن نفسها بالأعراض والمضاعفات، تنعكس في حدقات من يحاوطوننا، وإخفاءها يتطلب نظارات شمسية يشي التمسك بارتدائها ليلًا بعبثية فعلنا.

«لماذا حياتنا مملة عكس الباقين، وخالية من السعادة؟».. وحدة قياس الملل غير معرفة، تختلف بمتطلبات الشخص وفكرته عن الصخب، والسعادة مفردة غير قابلة للترويض، مرتبطة بالقلق ودوامها من المستحيل، ولا أكثر قلقًا من نفوس المبدعين، تدور في فلك ذاتها فيفوتها مشاهدة ما يتسنى لمن يتركون ذواتهم للدوران بعشوائية، منى الشيمي شغلتها أسئلتها عن محاولة استقطاب بهجة ولو عابرة، كمصيف تابع لجهة عملها.. فاصل من «الأوفر» تفكير كي تستطيع الاستمرار، اكتفت برصد تعاستها حتى تسربت تداعياتها إلى أولادها.. «لماذا تهربين من حياتك إلى كتابة القصص وخلق واقع آخر بعمل صداقات على الإنترنت».. العجز حيال اتخاذ قرار يهد المعبد، وحتى تستمر إقامة الشعائر الأسرية يصبح تشييد عالم خيالي حل وحيد، عالم ضد التحري والتقصي، خانات المعلومات طوع ما نمليه عليها، والقصص والصداقات ما هي إلا رغبتنا بالتعافي من التظاهر ولو لبعض الوقت.

طرف واحد لا يكفى

مع اجتماع والدين تتوثق عرى الأخوة، التحام تام بما لا يترك ثغرة ليتسرب هواء بارد، يغيب طرف وتتجمد المحبة، تصير محفوظة مدخرة بحصالة، بمرور الزمن ننسى أين فقدناها، ولذلك أتت منى الشيمي على ذكر أخواتها غيرالأشقاء مرات قليلة، عابرة ومقتضبة، ذيلتها بواقعة تؤكد نظرية الحصالة «كنت أتشكك في نسيانه مقاسي. حتمًا يشتري هدية لا تناسبني عادة لتستقر في النهاية في حجر ابنة فادية، أخته الشقيقة!».

«النار في طرف جلبابي، لن يشعر أحد مهما انزعج بالصورة كما أراها».. الواجب هو ما أفقدنا المصداقية، كي نتجنب الملامة أو ندفع شبهة الشماته إن كان ثمة خصومة سابقة، الهاتف لا يكف عن الرنين والباب لا ينجو من الدق، ودائرة المشاهدين أوسع من ميدان التحرير، ينتهي العرض بانتهاء الزيارة «فنتركه في الغرفة بعد أن نقول جملنا المحفوظة ونخرج لنمارس فرحنا على مرأى من حزنه. وحده كان يشعر بالفقد مهما حاولنا مشاركته في محنته»، شقيقها يوسف مكوي بفرار زوجته وولدهما إلى خارج البلاد، وهي بمحنة ولدها «المرض حياة أخري يا زياد. حياة لك بمفردك، لن يعرف الآخرون مهما أحبوا وأغدقوا عليك من وقتهم وحنانهم أين يضع سياجه لتبقي بداخله معزولًا بما تشعر»، ولكل واحد جلبابه وإذا ما أمسكت به النار فليس سوى الصبر أو الصراخ أو التأرجح بينهما. «كيف يفرح الآخرون وفي قلبي كل هذا القلق؟!»، لأن القلق لا ينضب، وإن لم





يوجد اخترعه خيالنا، طبيعة بشرية تديم حالة التأهب لاستقبال الأسوأ، وربما التهيئة ما يجنب الانهيار، لكنها في ذات الوقت مسمار مدقوق في كل كرسي نأمل فيه الراحة، «لم أكن أتخيل أن أتعامل مع الموقف بكل هذا الصمود، وكنت من قبل أنهار لأشياء أقل وطأة بكثير».. نهبُّ واقفين وقد أدمانا الوخز، نتخدر بالألم حين يجاوز المدي.
«ربما أعانك حب طارئ على شقائك»، الحل في حرفين اجتماعهما معجزة، ولو على عجل وبشكل طارئ، استراحة بين هجيرين، مظلة تستبدل ضربة الشمس بضربة حظ، تكفي قضمة لإشباعنا مدى الحياة، الذاكرة لا تكف عن إعادة مذاق حلاوتها كلما تمررت حلوقنا، ربما كنوع من التكفير عن سحلها لنا في متاهات دروبها التعسه.

عبادة الصبيان الأقدم والأبقى

الأمهات يقدسن الذكور، كلهن وبلا استثناء، يلتمسن لهم بدل العذر سبعمائة، ودائمًا هناك أنثي تغسل دنسهم، تبيض صحائفهم بحمل أوزاهم عنهم، «لا تقوم بالدور نفسه مع إخوتي الذكور، إذا وخز أحدهم دبوس تصرخ».. بينما لو ضرب البنت صاروخ لن تتنازل عن شاي العصاري، الأنثي في العرف وبغض النظر عن الموقع الجغرافي مسلم بجلدها ومن ثم نجاتها، «لذلك شرعت في زعزعة إحساسها بالأمان تجاه استقرار حياتي، أردت فقط أن أقلقها، ولأنها لم تعط لي فرصة الشكوي من أي شيء».. (نحن هنا) رسالة استغلق فهمها عليهن، والمردود محبط للغاية (بسم الله الرحمن الرحيم، الإجابة: يا مخلفه البنات يا شايله الهم للممات».
ضحيت وبقيت.. رسالة مسجلة.
رغبة لا تقاوم في تطويق أعناق الأولاد بالجميل، استخلاص شعور الامتنان من أرواحهم، تقطيره بالصدق أو بالإدعاء ومهما كانت الآثار الجانبية، «لم أعرف أبدًا ما الخيار الآخر الذي كان من الممكن أن يتاح لها إذا لم تضحِّ من أجلنا وتبقى».. خيار محاط بالسرية لأنه في الغالب «فنكوش»، وشتان ما بين البقاء والحضور، وهو ما لم تجِدْه أمها «لأن انتقالها وفر عليَّ معاناة حضورها الغائب،

لكني اتهمت نفسي بالعقوق، لأني لا أشعر بالحب تجاهها عكس كل الفتيات الطيبات».. والمنهزمات أيضًا ممن يرضين بفتات الحب.. بقايا إخوانهن الذكور بعد أن يشبعوا منه إلى حد التخمة، حمية عاطفية يخضع لها البنات حتى تصيبهن أنيميا الإهمال، وهو ما يدفعها لمراجعة علاقتها بابنتها، وتتساءل على خلفية جعلت كل فرد من أسرتها يبحر إلي جهة مختلفة «هل من الممكن أن تكون الفتاة سوية دون أن تسود البيت الذي تربت فيه روح السعادة؟»، وتقر قاعدة أستقتها بالمعايشة تارة وبالمشاهدة تارة أخري «الضغط العائلي لا يجعلنا نستقيم تمامًا، بل يجعل الانحراف يأخذ سمته السرية».

«لقد توقفت عن تأمل نفسي أمام المرآة».. ولكن لم تتوقف منى الشيمي عن تأمل علاقتها بكل من حولها ورصد تطورها.. «بعد أن قررت أنه إذا كنت تعيسة بالفعل، فلا داعي لتحمل عبء التظاهر بعكس ما أشعر به»، سفر بكر أول من دق له قلبها إلى ألمانيا، مما مهد لارتباطها بزوج يكبرها بعشرين عامًا.. «بإمكان الحب وحده أن يجعل الرجل مختلفًا عن الآخرين»، وفي غيابه يصير الأمر مناقصة.. مواصفات وعروض، وتعرج إلى علاقتها بأبيها والذي تبدو هيأته كجد.. «شعرت بخزي؟ كم تمنيت ألا يكون أبي في هذه اللحظة».. لحظة سقوطه وهي بصحبته وسؤال أحدهم: هل هو جدها؟ فما كان منها إلا أن أومأت برأسها، رغم ذلك قبلت لأبنائها أبًا في رداء جد، يحتفظ بصبغة سوداء في بيت البلدة، وكأن الفارق بين الشباب والكهولة فقط الشعر الأشيب.

«صارت الأمور وكأنه متزوج من نفسه».. الزواج استكمال لمسوغات الوجاهة الاجتماعية، في مجتمع إذا نزل عازب بحيهم وسكن بجوارهم، ربما يستيقظ فيجدهم وقد رسموا جمجمة وعظمتين متقاطعتين على باب شقته، وما إن تحل «المدام» حتى يزول الخطر ويستعيدوا الأمان، «لماذا أنت في وادٍ وأبي في وادٍ آخر؟».. لا لأنه متعلق بنهلة حبه القديم، فلا أبرع من الرجال في النسيان، الأمر متعلق بعمر من التجارب خاضها أحمد، بينما منى كانت لا تزال طفلة تسأل «هو أنا بنت؟»،



قابضة على حلقها كدليل إثبات لهويتها.. «لا يقاس العمر إلا بأشياء هلامية، أهمها كم مخزوننا من القصص؟»، وعن كم مخزون أحمد فلديه ما يكفي عشرة، «يقاس عمر الإنسان أيضًا بعدد ما أقترفه من أخطاء» وتحديدًا الأخطاء من النوع المشع ويمتد تأثيره ليشمل كل من في محيطنا.. «كنت أشعر أن شيئًا ما يجب أن يحدث في القريب، شيئًا يغير حياتي وينقلني إلى حالة الاستقرار، فلا أضطر إلى التحرك داخل جدران البيت دون داعٍ، بل أشعر معه بأن روحي مقاس جسمي وليس هناك فائض منها يعصف وجوده حرًّا بهدوئي».

«صعب أن تعيش بمعزل عما يحدث».

مني الشيمي في بضع جمل صاغت كل اختلاجات البشر، تذبذب علاقتها بشقيقها يوسف بين قرب وجفاء، أزمته المالية وإذلال زوجته دعاء له..

«وربما هي خاصية يتمتع بها البشر كافة، أن نشعر بالرثاء تجاه الشخص ما دام مهزومًا مثلنا، نظل على استعداد لمقاسمته تعاسته، ونتحول إلى النقيض، فنحاربه بشراسة، إذا أسعفه الحظ بتجاوز حالته، وحقق إنجازًا لم نحققه»، ثم الانفراجة الغامضة وما تبعها من سلوك تجاه أهله ومعارفه.. «كأن بداخله شيئًا يريد أن يتأكد منه، أن الناس جميعًا على استعداد للخطيئة، إذا أتيحت لهم هذه الفرصة بتكتم شديد، أو دون أن يخسروا شيئًا، ربما لأنه أيضًا يشعر بإثم ما في تصرفاته، وعليه في المقابل أن يورط الجميع في الإثم حتى لو كان بطريقة مختلفة».

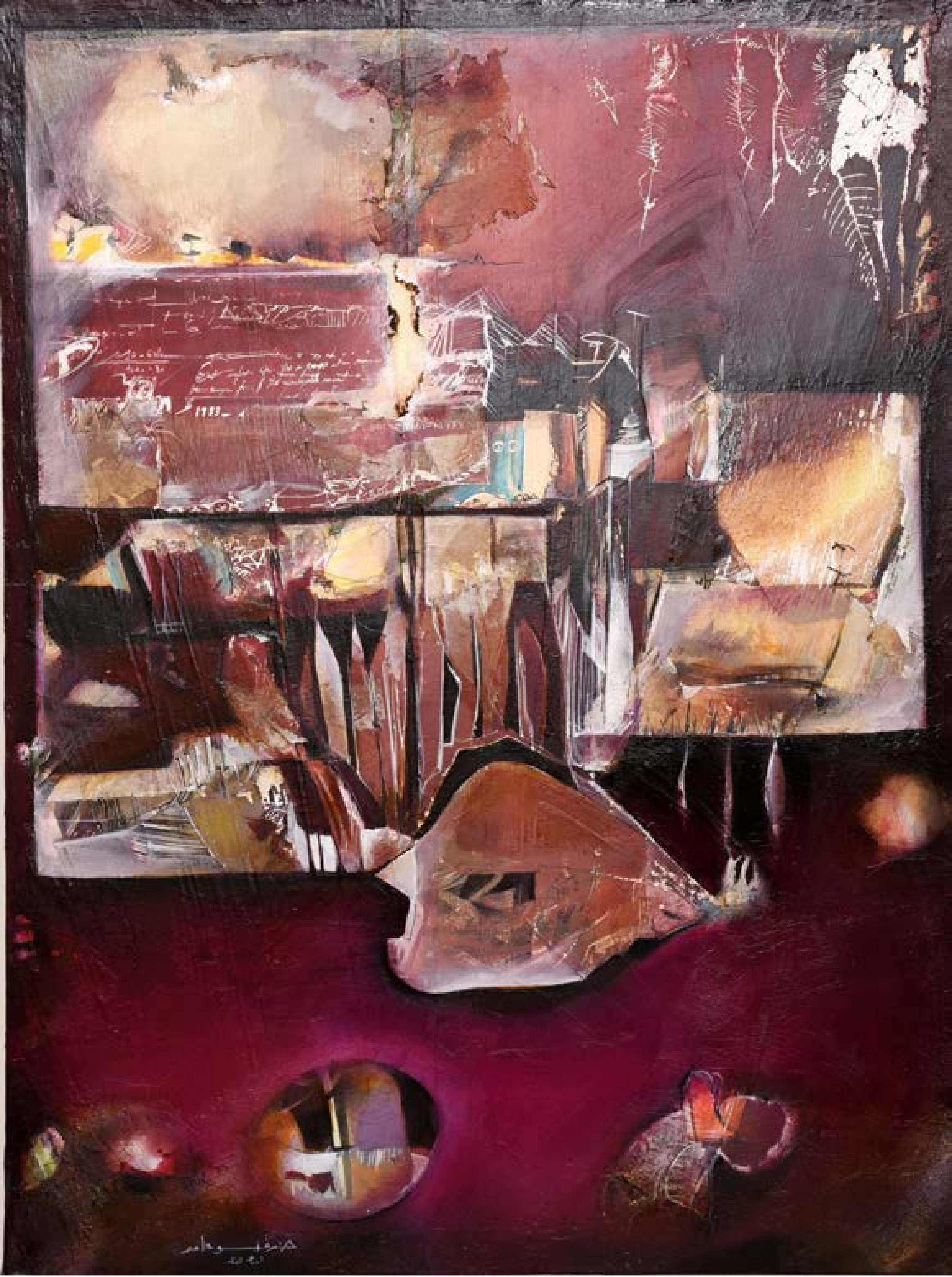
اللعب في الثوابت

الشقيق الطبيب الثري الشهير الذي لا تشوبه شائبة في المصيدة.. «ربما لم أكن وحدي من شعر بالإحساس الغامض حيال تهاوي تمثال حسين الذي لم يكن إلا من الآيس كريم، ليظهر أسفله إنسان عادي تمامًا، يقترف الحماقات كما نقترفها بسهولة»، وزوجته ولاء التي طالما تكبرت وقد تساوى كبرياؤها بأسفلت الشارع، ويراوغ ضميرها بإفراز قطرات من تعاطف.. «كنت أشعر بانحياز لها، ربما لأنها امرأة فقط»، ثم سرعان ما ينهمر شلال شماته.. «أحيانًا أخرى كنت أشعر بالراحة، لأنني شهدت تهاوي عرشها، بعد أن تعالت علينا جميعًا، وحركت بداخلي الأحاسيس السلبية، أجد فيما تعانيه فرحة وتشفيًا».. ثم تبتلع قرص مسكن «الحمقي وحدهم من يتصورون أن الأشقياء قادرون على التحلي بالسماحة».. تتبعه بآخر يصور الأمر وكأنه قصاص، تسليط أبدان على أبدان، دفع الناس بعضهم ببعض كي لا تفسد الأرض.. «حتمًا كان هناك من يشمت بي، الحياة بين شامت اليوم وشامت فيه اليوم التالى».

«اللّه الذي أعرفه رحيم».. مما قاله صديقها الشاعر، وفي محنتها تتقاذفها الأفكار فلا تكاد ترسو على بر، تارة تجنح إلى كونه عقوبة على ما اقترفته من أخطاء ولو لم يطلع عليها أحد.. «ما التصرف الذي قمت به ليجعلني اللّه أراك هكذا؟!»، ثم ترتد إلى نفي اهتمامه عز وجل بمعاندة كائنات ضعيفة مثلنا، أو قصاصه منا بسبب أفعالنا، تشد عضدها



بجملة قرأتها يومًا.. «يكون اللّه كريمًا جدًّا عندما يمنح الآباء الكثيرمن الأبناء وعليهم ألا يكونوا أكثر طمعًا فيما بعد ليطلبوا منه أن يهبهم حياة أطول من حياة آبائهم»، وتنصرف إلى طمأنة ابنها «لا تقلق، سينتهي كل شيء مهما كان قاسيًا»، تختصر وقت الترقب والانتظار بالحكي، تتبيله بما أعتنقته من قناعات ومبادئ مردودها وعيها، الذي طالما أشقاها في مجتمعها الذي يعده رفاهيةً وأحيانًا تعقيدًا.
«يجب أن نتخير ما نصدقه، للحفاظ على سلامنا النفسي».. صدقت في الشفاء كي تستطيع الاستمرارية في رحلة علاج تستنزف كل طاقتهم وتلتهم كل مدخراتهم.. «أشعر بضيق أشد إذا اطلع الآخرون على متاعبي، وإذا قالوا الحقيقة تامة دون تجميل»، لذا ومع حلول عيد الفطر لا تتخلي عن طقس «الشوبينج» وتختص زياد بنصيب الأسد منه، وربما شروعها في الحصول على التأشيرة مع توجيه أول دعوة تخص مسيرتها الأدبية خارج مصر، وترجمة بعض من قصصها والتي حين سبق ونُشرت بالصحف، لم يتعامل معها زوجها على اعتبارها مادة إبداعية، وإنما مادة عازلة تحول دون تسرب سخونة أطباق الطعام إلى زجاج المائدة! ورغم تناقض مشاعرها «هل عليَّ أن أخجل من فرحتي؟».. هو فعل مقاومة وإنكارفي آن.
«الجنون أو الكتابة، كلاهما وجهان لحالة واحدة هي التعاسة».
كل فعل يحتمل التأويل، وغالبًا يعتمد على مقدار توقعاتنا، والتي كلما زادت صرنا أقرب إلى إدانة الآخر، يظهر شقيقها هادي بشكل مفاجئ، يصطحب زياد في مشوار ليعودا معًا حليقي الرأس، وبرغم حل معضلة مواجهة تساقط شعره بتأثيرالكيماوي، يضعها أمام معضلة أكبر، فنفس الشقيق ومع إصابة طفلته بداء السكر من النوع الأول، اقتصر دعمها على مهاتفات، وبالتقادم واعتياد وهنها انقطعت عن السؤال، ثم تكاتف أشقاؤها لدعمها بالمال، والأدهي ردة فعل والدتها بأنه حقها!.. «كنت على خطأ طوال الفترة السابقة! أحيانًا تفضل أن تظل معلوماتك السلبية التي كنت قد اقتنعت بها في فترة سابقة ثابتة تجاه الآخرين، كي تظل دومًا حزينًا لأنهم لم يقوموا تجاهك بما تراه واجبًا، وكي تظل بمنأى عن تقريع الآخر بداخلك، لأنه أدانهم بما ليس فيهم».. اكتشاف ما بعد فناء أعمارنا في البعد والجفاء.
«هل أكثرنا معرفة بالحياة من يختاره الموت؟»، أكيد فالموت انتقائي للغاية.. «الأمر بسيط، ستأكل بشهية، إذا لم تر الذبابة الغارقة في الشوربة».. لكن الموت حاد النظر سينفذ إلى الذبابة ولو رست في قاع الطبق، ذواقة تنفتح شهيته لمن ينفتح على الحياة.. «شيئان لا يمكن أن يحدق فيهما المرء: الشمس والموت»، ومع التحديق يأتي الغروب مبكرًا عقوبة لتحديه ○





تجديد الخطاب

التنوير ليس مذهبًا..

عن الهوية المصرية

سامح عسكر



التنوير ليس مذهبًا.. بل طريقة تفكير إصلاحية مصدرها الإيمان بقدسية الإنسان!

اشتُهر عن الإمام أحمد بن حنبل قوله: ثلاثة لا أصل لها (التفسير والملاحم والمغازي)، وهذا القول نقله ابن تيمية عنه في كتاب «مقدمة في أصول التفسير»، لكنه محظور نشره بين العامة من طرف الحنابلة والسلفيين بالخصوص لخطورة فحواه بإنكار كل كتب التاريخ واجتهادات المفسرين واعتبارها غير ملزِمة.

وفي الحقيقة هذه الكلمة لها حكمة وسياق، فالحكمة منها عدم اعتبار كتب ودعاة التفسير والملاحم والمغازي مقدسين، وهنا على الأرجح أن مضمون هذه الكتب كانت تخالف رأي ابن حنبل ودليلًا عليه فأفتى بهذه الكلمة ردا على خصومه، والسياق الذي ظهرت فيها هو نفي ثبوت هذه الكتب لكونها غير مسندة، نزولًا لحقيقة عمل ابن حنبل بالحديث وتشدده في قبول رواياته التاريخية إلا بالسند، وبما أن الغالب على هذه الكتب والروايات (العزو والعنعنة والإرسال) فهي غير موثقة لديه لفقدان الاتصال، وبرغم ما يبدو من منهجية في الظاهر لهذا الكلام؛ لكنه عند التحقيق نرى أن ابن حنبل لا يلزم

نفسه بما ألزم به الآخرين، حيث إن ثبوت سماعه من شخص ما ليس دليلًا له في الاحتجاج، فحين ينكر خصمه ذلك الثبوت لا سبيل لإثباته أصلًا سوى بادعاءات مرسلة، وبذلك فيكون رفض ابن حنبل لكتب التفسير كونها مرسلة يساوي رفض الآخرين لمذهبه أيضًا لكونه مرسلًا.

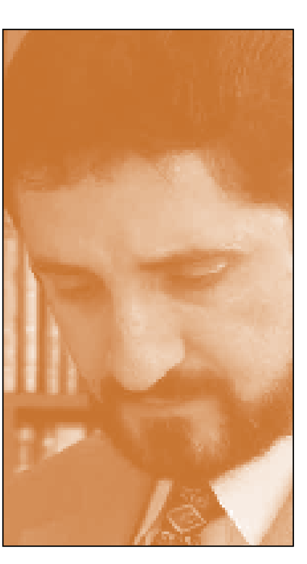
وهذه أكبر نقطة ضعف على ما يسمى «علم الحديث» بالمطلق، فهذا العلم قائم على ادعاء مرسل وهو كلمة «حدثنا وأخبرنا» والحقيقة الضمنية من تلك الكلمة أنها ليست دليلًا بل ادعاء مرسل لو كان مُلزِما فلقائله فقط، أما الآخر فليسَ مُلزَمًا إلا بالدليل سواء العقلي والمنطقي والعلمي أو الشهادة الحسية، بينما هذه الأمور غائبة كليًّا عمَّا يسمى «علم الحديث» الذي يقوم على فكرة تقديم النقل على العقل، وعلى اعتبار أن السماع الشخصي يقوم بمقام الشهادة الحسية، وهو تخريف واضح واستهبال يقع فيه المحدثون الذين يزعمون أن سماع ابن حنبل من شيخه وثبوت اتصال السند لعصر الرسول الذي يفصل بينهما 200 عام؛ يساوي سماع ابن حنبل من الرسول نفسه، وهذا كذب محض.. لذلك فقد اتهم كثيون من أهل الرأي والفلاسفة المحدثون والرواة أنهم كذَّابون وما يقومون به من نشر للكذب لا يغني عن العلم ولا يجعلهم يفهمون الدين بطريقة صحيحة.

وبعيدًا عن محاكمة مذهب ابن حنبل؛ فإن ما يؤيد كلامه أن





د.أحمد صبحي منصور



عدنان إبراهيم

محمد حسين الذهبي

في العصر الحديث ظهرت كتب فضحت الموضوع والمكذوب من كتب التفاسير والملاحم هذه، منها الإسرائيليات في التفسير والحديث للدكتور محمد حسين الذهبي، الإسرائيليات وأثرها في كتب التفسير للدكتور رمزي نعناعة، والإسرائيليات في تفسير الطبري للدكتورة آمال ربيع.. وغيرهم، وسبق في مقالي «رحلة نقدية في تفاسير القرآن» في شهر أكتوبر 2021 القول بأن التفاسير القرآنية أنواع، أكثرها رداءةً وضعفًا منطقيًّا هي كتب «التفسير النصي»، وهي الغالبة على مذاهب المفسرين، بينما أكثرهم جودة علمية هي التفاسير العقلية واللغوية التي تلتزم أصولًا ومناهج بحثية معتبرة في فهم النصوص بعيدة عن التقليد، لكن هذه الجودة للأسف غير متحققة سوى في عدد بسيط جدًّا من كتب التفسير، معظمها حرقت في العصر العباسي، وما فلت من الحرق في العصرين المملوكي والعثماني تم حظره من التداول ككتاب «متشابه القرآن» للإمام المعتزلي أبو بكر الطرثيثي.

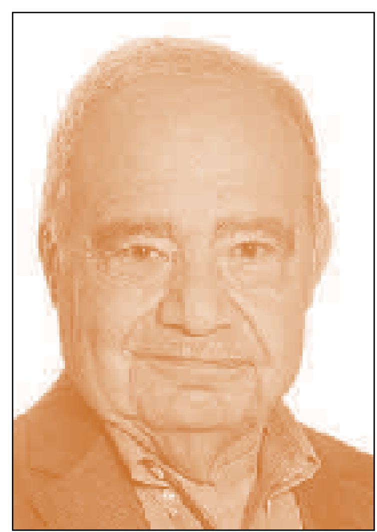
وهذا الظلم الذي تعرض له المفسرون العقلانيون أو الذين يعتمدون على القرآن في الفهم أدى لخروج تيار قرآني في العصر الحديث يدعو لنبذ كل هذه الكتب والاعتماد على القرآن وحده في الفهم، مما يعني الخروج بمنهجية جديدة غير مسبوقة هي فهم القرآن من القرآن نفسه، وهذا التيار ليس مؤسسه الأصلي د.أحمد صبحي منصور، ولكن هو د.محمد توفيق صدقي الطبيب المصري الذي عمل بسجن طُرة السابق وتوفى سنة 1920، علمًا

بأن مقالات د.صدقي تجدونها في مجلة المنار للشيخ محمد رشيد رضا الذي كان يؤمن بالتنوع الفكري لحد كبير، وسمح لرجل ينكر السنة وفقا لمذهبه أن يكتب في مجلته العلمية الموجهة للأصوليين بشكل أساسي.
فجذور الفكر القرآني وإنكار حجية الحديث وجدت في تلك المجلة بدايات القرن العشرين الميلادي، وحجج القرآنيين عمومًا قويَّة جدًّا في نفي حجية الحديث واعتباره أصلًا للتشريع، ومما قاله د.محمد توفيق صدقي بمجلة المنار على سبيل المثال:
1- لا وجود لقتل المرتد 2- لا وجود لحد الرجم 3- لا ناسخ ومنسوخ في القرآن 4- لا صحة لقصة البراق في الإسراء 5- آدم ليس أول البشر ونظرية التطور هي أفضل شئ لتفسير الآثار التاريخية 6- وجوب الوصية أولًا في الميراث 7-الذهب والفضة والحرير (حلال لكلا الجنسين) 8- المعراج رؤية منامية لا حقيقة واقعية.. وأشياء كثيرة جميلة جدًّا.
ولا أستبعد أنه كان مؤثرًا في الأستاذ أحمد صبحي منصور، بل اقتبس منه بعض مقالاته، حتى أن فكر وثوابت توفيق صدقي تشبه فكر وثوابت صبحي منصور بنسبة 80٪ تقريبًا، والباقي اجتهاد تاريخي من منصور تميز فيه بالغوص العميق في كتب التاريخ الإسلامي، أما د.محمد توفيق صدقي فقد كان (غزير الإنتاج) وباحثًا جريئًا جدًّا وشجاعًا، وقد استفاد من الحقبة الليبرالية التي عاشها المصريون منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهي الحقبة التي أنتجت معظم مفكري التنوير الكبار في العصر الحديث.. علما بأن كلام محمد توفيق صدقي بميزان اليوم يأخذ فيها (5 سنين ازدراء أديان وش) برغم أن أبحاثه منشورة في مجلة علمية إسلامية رائجة في هذا الزمن، وهي مجلة المنار، التي صارت مرجعًا لمعظم رواد الفكر الإسلامي في القرن العشرين من كل الاتجاهات تقريبًا.
وشخصيًّا عايشت جماعة القرآنيين وكتبت في موقعهم سنوات وأحسنوا استضافتي، لكنني مختلف عنهم في التفسير والرؤية الأكثر شمولًا وقبولًا للعلم وحقائق التاريخ والموقف من منتسبي الأديان الأخرى، فحدث الصدام منذ ثلاثة أعوام تقريبًا مما أدى لتقديم استقالتي، لكنني أعتبرهم رفقاء فكر غالبًا وليسوا خصومًا، وأعتبر أن الخلاف معهم ليس بالحدة التي يجب أن أكون عليها مع التكفيريين.. وما آخذه عليهم هو حصرهم العلم باللّه من داخل القرآن فقط.. وهي نزعة أصولية لا تراعي صيرورة الكون والطبيعة والإنسان.. وبالتالي صيرورة الدين نفسه، لكنهم بذلك الحصر حرموا أنفسهم من تفاصيل العلم والعقل ليكونوا من ألد أعدائهما، بمعنى إذا داومت في سؤال القرآنيين عن (شريعتهم وعن اللّه) سؤالًا بعد سؤال، حكم بعد حكم.. ومناقشة طويلة مملة.. ستصل في النهاية إلى أن شريعتهم هي نفسها شريعة داعش، واللّه الذي يعرفونه لا يختلف كثيرًا عن اللّه الذي عرفه البغدادي والزرقاوي، والفقه الذي يعلمونه لم يخرج من فقه المذاهب الأربعة السنية.
وما يفرقهم عن التكفيريين أمرين اثنين، الأول: طهارتهم من خرافات المحدثين وقصصهم المضحكة والعنيفة في التراث، والأمر الثاني: أنهم مضطهدون في بلدانهم العربية مما أكسبهم نزعة تسامح وإيمان بالعلمانية عند البعض، لكنه إيمان منقوص يطالب بالشريعة الإسلامية المستمدة من القرآن وفقًا لرأيهم، وفي تلك الجزئية هم بحاجة للاعتراف بأهمية (العقل والعلم والتاريخ) لتفسير الدين ومعرفة اللّه وأجواء زمن الرسول، فبرغم أن زعماءهم يكتبون في التاريخ لكن النص القرآني لديهم وحسبما قالي لي أحد زعمائهم (فوق الزمان والمكان)، أما كتب التاريخ فهي ليست دليلًا للفهم، ولكن حجة ليثبتوا بشاعة المذاهب فحسب.. ويكفي القول إن عبارة «نص القرآن فوق الزمان والمكان» يجعل كل نصوص القرآن بمرتبة واحدة وكيفية تطبيق واحدة، وهو نفس المعتقد الداعشي في إطلاق نصوص الدين ونزعها من السياق، هنا القرآني لا ينزع الآيات من سياقها الحربي والاجتماعي فيضطر لقبولها في معاملة المخالِف، ولو قام بنزع الآية من سياقها الحربي سيضطر لقبول الروايات المؤكدة لهذا

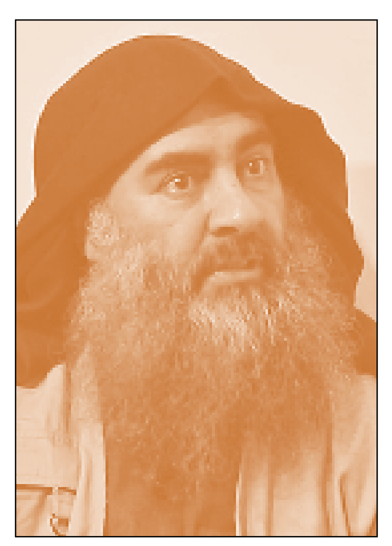
النزاع وهو اتجاه علمي ينكرونه بشكل عام.

أما جماعة القرآنيين من الداخل فيعانون من الاستبداد والدكتاتورية في الرأي، وعدم اعتبار أي رؤية علمية مخالفة لرؤية الزعيم د.أحمد صبحي منصور، وقد لمست ذلك بيدي حين كتبت في موقعهم.. وعرفت أنهم طردوا عشرات الكتاب والمفكرين المميزين من هذا الموقع لمجرد اختلافهم مع منصور. وبرغم حسن استضافتي في موقعهم سنوات لكن هذه المعاملة لم تخل كثيرًا من حذف المقالات وقمع رأي الكاتب المخالِف لتوجههم، ويمكن اعتبار أن الحسنة التي يمكن أن يتصف بها أي قرآني أنه متحلل تمامًا من قدسية الشيوخ والتراث، لكنه في المقابل يكتسب تلقائيًّا قدسية بديلة في زعماء الفرقة، وصار الاختلاف مع كبار الجماعة هو جريمة فكرية تساوي الخروج من الدين عند بعضهم.

وتوقعي أن الجماعة بعد صبحي منصور ستمر بأزمة عاصفة ربما تنتهي وتتحلل تمامًا، فهي جماعة شخص، ومعزولة بشكل تام عن الحداثة ومستجدات العلم الذي حاول د.شحرور من قبل أن يُدخلها للمنهج لكنه تعرض للتكفير من بعضهم، وحاولت شخصيًّا نفس الشيء وخصوصًا فلسفة التاريخ، لكنني فشلت كذلك.. فلا يوجد إنتاج علمي للجماعة، وتوقف إبداعهم حتى صار ما يكتبونه مكررًا، مما أشعر العديد من قراء موقعهم



محمد شحرور



أبو بكر البغدادي

بالملل، وقد حدثني بعض قرائي السابقين في موقعهم بذلك، وصارت هجرة العقول منهم طبيعية، ومع كل هذه السلبيات فهم يقدمون كُتَّابًا جدًا في كل مرة، وهي إضافة عملية للتنوير لا تنفي ما سبق ذكره. لكن الكُتَّاب الجدد يظلون بلا منهجية وخبرة في معظمهم، ويظلون سنوات يكررون نفس الفكرة، وقد عتبت على د.منصور ذلك التوجه في سرعة طرد العقول والانشقاقات في جماعته برسائل لمساعده عثمان علي، وأملي أن يعودوا بمنهجية أقوى من السابق، واحتواء للمختلفين معهم بالمستقبل، لكنني لا أتوقع ذلك.. للأسف.

وما يجادل به البعض قولهم إن التنوير الإسلامي فقط هو (تدبر القرآن)، والرد على ذلك أن الاستنارة هي إطار ثقافي شمولي يضم اتجاهات عقلية وسلوكية كثيرة منها تدبر القرآن بالطبع، لكنها ليست محصورة فيه، وأضرار اختزال التنوير في تدبر النصوص كبيرة بحيث تنشئ مذاهب جديدة لنسبية العقل واختلاف المناظير ناحية تلك النصوص.. فالتدبر وحده هو الذي خلق مذاهب الاعتزال والأشعرية والماتوريدية والنظَّامية.. وغيرها، حتى في داخل كل مذهب انشقوا لفئات متعددة تصارعت على أحقيتهم في تأويل النص، ونموذج الدكتور شحرور - رحمه الله- ماثل، فقد نال سخط بعض المستنيرين والقرآنيين وتشفيهم في موته، فقط لأنه خالفهم في التأويل، بل وصفه أحدهم بداعية الشيطان، تخيل! الدكتور شحرور يدعو إلى

الشيطان!! ولا حول ولا قوة إلا بالله.

أحدهم تحدثت معه فقال: إن قوله تعالى «واغسلوا أيديكم إلى المرافق» يعني من تحت لفوق، بينما الشيعة خالفونا وقالوا بل هي من فوق لتحت، فذُهِلت من التنطع لمجرد المخالفة والتعصب للرأي لمجرد الانتماء، قلت: إن غسل الأيدي يفترض من منطقة مكشوفة لما دون، وبالتالي حرف «إلى» لا يدل على وجوب أو ندب بل لطبيعة الغسل نفسه من مكان مكشوف، كقوله تعالى «وأنزلنا من السماء ماء»، فهل على قولك أن الماء يجب أن ينزل من فوق لتحت؟! هو كذلك فعلًا ولا يحتاج لتدخلك، وعليه فالآية فيها سعة، من تحت لفوق أو من فوق لتحت.. إنت حر! وهذا مثال للتنطع والتشدد في تأويل وتدبر النصوص الذي يريد البعض إلزام جماهير المسلمين به، وما فعلوه وقع فيه السابقون لقلة علمهم وجهلهم بجوهر الأديان بدعوتها للتسامح واليُسر، فعندما يقول الله «يسرنا القرآن» معناه السهولة والبساطة. فكيف تُصعِّبون عليكم الدين وأنتم تعلمون مصير من سبقوكم؟ لقد ثرنا على هؤلاء لعبادتهم النصوص، ها أنتم تعبدون النصوص مثلهم!

التنوير هو اتجاه نقدي بالأساس، لو لم تنقد أوضاعك السلبية كلها فلست مستنيرًا بل مغلقًا مثلك كمَّن تنتقدهم أحيانًا، واتجاهات النقد كثيرة منها نفسية وعقلية وعلمية ونصية واجتماعية ووجودية، بحر واسع من مذاهب النقد كلنا يمارسها دون علم، وحين نختلف لا نعلم كيف اختلفنا، وأقرب نماذج الاختلاف في مذاهب النقد الأدبي واللغوي أنك ستجد طريقة لويس عوض مختلفة عن سلامة موسى مختلفة عن العقاد، كذلك نقد الموروث طريقة بحيري مختلفة عن عبده ماهر مختلفة عن إبراهيم عيسى، مختلفة عن عدنان إبراهيم والرفاعي.. مختلفة مع شحرور، منسبو هذه المذاهب التي أقصدها، جميعهم يتدبرون النصوص والنتيجة أنه أصبحت لهم مدارس مختلفة وأتباع يتعصبون أحيانًا لرموزهم، والسر في ذلك أن النص لا يفسر نفسه بنفسه كما يعتقد البعض ولكنه بحاجة لتدخل عقلي جراحي يلزمه أدوات علم من الحياة والواقع والتاريخ، فكل النصوص المكتوبة تبقى ميتة حتى ينطقها صاحبها، وبما أننا لا نرى صاحبها رأي الشاهد والسامع فسيظل فهم تلك النصوص نسبيًّا ومادة خلاف أزلية.

الجيد في تعدد المذاهب النقدية هذه أنها يعالج آفات بعضها وتسد ثغراتها بنفسها، وبالتالي هي ضرورية من حيث كونها مُكمِّلة، أنا شخصيًّا أزعم أن طريقتي فريدة جدًّا لا يمتلكها أحد غيري ولن يحدث، مذهبي في النقد والعلم مختلف عن كل هؤلاء، إنما نشترك جميعًا في هدف تنويري واحد وهو مقاومة التشدد الديني والإرهاب والتكفير والأصوليين وخلط الدين بالدولة، وبالتالي فالتنوير هنا طريقة تفكير تؤدي لحياه أفضل وتصحيح الأخطاء، ليس مذهبًا على الإطلاق، وبالتالي فالتنوير ليس مذهبًا عقائديًّا كما هو شائع بل طريقة تفكير إصلاحية مصدرها الإيمان بقدسية الإنسان وحياته وكرامته وضرورة العلم للارتقاء والتطور، ومن يجعله مذهبًا عقائديًّا فهو ضالٌّ مُضلٌّ، فلن يرضيه ما وصل إليه من علم، بل سيسعى لإقصاء كل مختلف معه حتى لو كان يسمى «زعيم التنويريين» ⭘





تامر موسى



عن الهوية المصرية

أعيش مثل الكثير من المصريين خاصة من هم في عقدهم الرابع من العمر مثلي أو من جاوزوه هذه الآونة شعورًا غير مرحب به لم نعايشه من قبل، وأصفه دون مواربة وتجميل للكلمات بأنه شعور بالاغتراب.

من غير الطبيعي أن يشعر المرء باغتراب وهو في مسقط رأسه بين ذويه وأصدقائه، ولكن الاغتراب الذي أعنيه هنا هو الاغتراب عن الزمن والشعور بالوسط المحيط. وتوضيحًا لإبهام ما أعنيه، فإن المقصود بالاغتراب هنا هو ذلك الشعور الذي يجعل المرء منا دائم التحسر على الماضي والتعجب من الحاضر والشعور بالخوف من المستقبل، ولا أقصد الحنين إلى الماضي أو النوستالچيا كما يعرفها البعض، فالحنين إلى الماضي بشخوصه وببعض أحداثه شيء وما أعنيه هنا شيء آخر، هو خوف من المستقبل وعليه في الأساس.

ولنربط بين هذا المعنى وبين الهوية التى نخشى ضياعها فإنه من الواجب أن نوضح ما نعنيه بالهوية.

إن الهوية هي ذلك الطابع المميز الفريد الذي يختلف بين أمة وأمة أو بين جماعة وأخرى، بل بين كل إنسان وآخر، تلك الهوية قد تكون اجتماعية أو سلوكية أو دينية أو سياسية إلى آخر تلك المبادئ التي قد تجمع الأفراد تحت مظلتها الواحدة.

وعودًا إلى ما بينته من شعوري وشعور غيري من الناس بالاغتراب في عصرنا الحالي إزاء ما يدور حولنا من متغيرات، فإن الربط بين هذا الشعور وبين عدم وضوح ملا مح الهوية المصرية هو أمر هام للغاية.

من الواجب أولًا أن نبين أن ما ساد ويسود أية أمة من الأمم من عادات وتقاليد ليس بالأمر المقدس الذي لا يمكن تغييره ومناقشته وتعديل ما قد يعتريه من أخطاء، فالكمال للّه عز وجل وحده والقدسية لأوامره ونواهيه، ولا أحد من البشر معصوم من الخطأ إلا الأ نبياء والرسل، ومن عداهم من الناس هم بشر يصيبون ويخطئون ويؤخذ منهم ويرد. ولكن مجتمعًا موغلًا في القدم كالمجتمع المصري لا بد أن تكون قد تكونت له على مر السنوات والقرون الطويلة حصيلة ضخمة من الأ فكار والتوجهات الدينية واللغوية والاجتماعية، كونتها مجموعات لا تحصى من موجات الغزو العسكري وغير العسكري، كما كونتها في الوقت ذاته موجات

متوالية من الهجرة من وإلى داخل المجتمع المصري على مر القرون، فنشأت في نهاية الأمر هوية مركبة تفردت بها مصر عن العديد من دول المنطقة وأممها.
إنني لست من أنصار الرأي القائل بأن مصر هي الحضارة وحدها وما عداها كهوف ومجاهل، ربما كان ذلك حقيقيًّا إلى حد ما منذ آلاف السنين، لكن الواقع يقول أيضًا إن هناك العديد من دول العالم القديم كانت ذات ثراء وخصب حضاري واجتماعي في الوقت نفسه، ولكنني كمصري يعنيني وطني في المقام الأول، على الرغم من اعتقادي بأن المبادئ المطبقة على مصر تطبق على العديد من الأمم غيرها، ولا يضيرني كما لا يضير غيري أن يكون لكل منا حضارته وهويته الخاصة به.
لكن تلك الهوية المتكونة على مر آلاف السنوات والتي اشتركت في تكوينها العديد والعديد من الأفكار والتوجهات التي انصهرت جميعها في البوتقة المصرية تعاني اليوم حالة من انعدام الشكل والتوجه المطَّرد والذي لا أظنها قد عانت مثله من قبل.
من المحتمل أن يقول قائل إن الحالة التي نعيشها الآن قد تكون هي الأخرى مرحلة من مراحل التغيير الطبيعي ودورة هدم وإعادة التكوين التي تعيشها أي أمة من الأمم في كل عصر من العصور، لكنني أرى خلاف ذلك بأن التغير المفرط في الهوية المصرية هو نذير بأنها قد أصبحت في مرحلة ما قبل التمزق الذي يسبق الذوبان والانطماس لحساب الهوية العالمية.
ولتوضيح معنى الهوية العالمية فهي ببساطة شديدة أن تكون الأفكار الاجتماعية والثقافية والدينية وغيرها من الأفكار على مستوى متقارب قد يرقى إلى التماثل في مختلف بقاع الأرض، وذلك التقارب تحدده وتوجهه سياسات وقواعد توضع بعناية ودقة بالغتين مدروستين، ليجد المرء نفسه في نهاية الأمر مضطرًا لمجاراة نمط من الحياة والتفكير وضعه غيره كما شاء أن يفعل، ولا حيلة له في ذلك ولا يد تدفع.
لقد انفتحت مصر –طوعًا وكرهًا– على العديد من الثقافات والأفكار، بداية من عصر الفراعنة الذي لم يكن كله ازدهارًا وشموخًا، بل سادته في بعض الأوقات حالات من الانهزام والضعف جعلته عرضة للغزو من الفرس والبدو واليونان والرومان



العالم أصبح قرية صغيرة



سلسلة محلات ماكدونالدز عزت العالم

وغيرهم، وخرج هؤلاء كما دخلوا واستمرت المسيحية واليهودية دينان لشعب مصر، ليعقبهما الإسلام الذي كان دخوله مصر عاملًا مهمًّا في إعادة تشكيل الهوية المصرية، ولكنه على الرغم من ذلك قد اصطبغ في مصر بصبغة خاصة تركت بصمتها عليه، ليصبح للإسلام في مصر مظهرًا يختلف عن مظهره في باقي بلاد المسلمين.

ولم يكن الوجود العثماني وما تلاه من غزوات أوروبية ليغير من هوية المصريين الكثير، فهؤلاء قد استمروا مدتهم على أرض مصر ثم رحلوا بأجسادهم تاركين خلفهم القليل من تأثيرهم المعنوي الذي امتصه هو الآخر الوجدان المصري المرن.

أما خلال القرن العشرين فقد حدث تحول جديد في الهوية المصرية، فبعد أن تألقت الهوية العربية في العهد الناصري، حدث تحول نوعي سببته الأوضاع الاقتصادية التي تلت ما خاضته مصر من حروب أُجبرت على خوضها أو اختارتها طوعًا كما يرى البعض، فقد لجأ الملايين من المصريين إلى الخروج من وطنهم بحثًا عن مكان أفضل للحياة، فألقى البعض عصا ترحاله غربًا أو شرقًا، لكن الأغلبية العظمى من هؤلاء قد وجدوا في الهجرة لدول الخليج العربي النفطية الحل الأمثل في نظرهم، نظرًا لانعدام حاجزي اللغة والدين أو اللغة فقط، وتفوق الوضع الاقتصادي هناك عن نظيره المصري بمراحل، فكانت هذه الدول هي أرض الحلم للكثير من المصريين ابتداءً من نهايات خمسينيات القرن الماضي وصولًا إلى يومنا الحالي، وإن تراجع ذلك التألق والبريق إلى حد كبير في وقتنا الحاضر بسبب عوامل متداخلة يطول شرحها، ولكنه ترك في المجتمع المصري وغيره من المجتمعات العربية التي -اتخذ ابناؤها دول الخليج العربي وجهة في تلك الحقبة- آثارًا اجتماعية وسياسية عايشت تلك الشعوب ومنها شعب مصر آثارها حتى الآن.

لم تكن تلك التأثيرات مألوفة لدى العديد من المصريين قبل ذلك، تأثيرات اقتصادية تمثلت في رفع القوة الشرائية لقطاعات مختلفة من الشعب المصري خلقت حالة من الرفاهية الاستهلاكية لم يعرفها المصريون من قبل، أدَّت بدورها إلى خلق طبقة جديدة داخل المجتمع المصري، طبقة لم تكن تجد لها على أرض مصر الفرصة التي تساعدها على تحسين أحوالها، فنالت ما أرادته وأكثر منه، وخلقت على الجانب المقابل طبقة من المصريين من ذوي العلم والخبرة والكفاءة الذين لم يجدوا فرصة مماثلة تضمن لهم المستوى المادي المرتفع نفسه -أو لم يسعوا لها- فأصبحوا شبه مهمشين داخل الطبقة الوسطى التي أصبح التهديد بغيابها عن المجتمع المصري داهمًا.

الأثر الأخطر لتلك الهجرات قد تمثل في الجانب الاجتماعي بشقيه الأسري والديني، فقد كان من المعتاد أن نرى أسرًا تشتت شملها، فصار الوالدان في بلد والأبناء في بلد آخر سعيًا وراء جمع المال، مع ما صاحب ذلك من آثار وخيمة كانت هي البداية لكثير مما نشهده اليوم من أزمات اجتماعية وأسرية.

أما على الصعيد الديني فقد قدمت إلينا أفكار مذهبية لا تخرج في مجملها عن التشريع الإسلامي العام، ولكنها في الوقت ذاته تختلف عن التوجه الذي كان سائدًا في التشريع الديني الإسلامي لدى المصريين لقرون عدة مضت خلف قيادة المؤسسة الدينية الأزهرية العتيقة، فأصبح الرأي الديني في المسائل المتنوعة وعلى رأسها المسائل الاقتصادية والمالية وغيرها يجعل المسلم المصري العادي الراغب في توفيق أوضاعه مع الشريعة الإسلامية في حيرة من أمره بسبب ما يراه من تضارب في مخرجات الفتوى بين هؤلاء وهؤلاء.

ومنشأ ذلك الاختلاف يرجع إلى أن الفقه الإسلامي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بظروف بيئته ومجتمعه، وشتان بين ظروف المجتمعين المصري والخليجي خاصة فيما يتعلق بالمظاهر الاجتماعية والحياتية، ومن هنا كان منشأ الاختلاف.

ولكن كل ما مضى ذكره أصبح أغلبه من الماضي الذي بدأت آثاره في التواري والاختفاء، مفسحة الطريق أمام حاضر ومستقبل مختلفين تمامًا، السيد والقائد فيهما هو التوجه العالمي أو (العولمة) كما عرفناها في باديء الأمر، وهو تغير غير مفاجئ، وإن

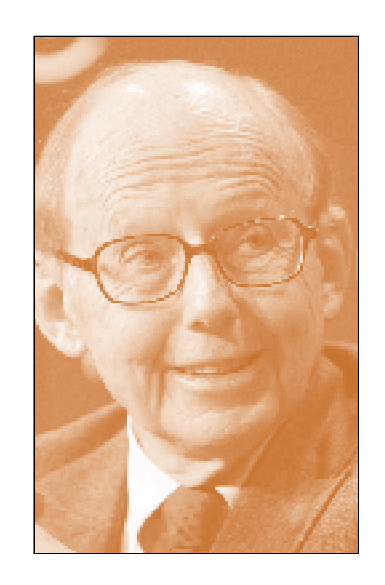
كان فائق السرعة، فلقد حدثت متغيرات خلال ربع قرن مضى لم تحدث مثلها طوال قرنين من الزمان، وأصبحت الثورة المعلوماتية والاتصالية اللتين كانتا وليدتين للعلم والتقنية كالسلاح الذي له حدان، ولا أعتقد أن عاقلًا ما ينكر مدى التوغل الشديد الذي توغلته تلك الأدوات والوسائل في حياتنا، والغريب أن قطاعًا ليس بالضئيل منا قد رضي أن تستباح خصوصيته على الملأ (العالمي) بكل أريحية، غير مبالين بوجود جيش كامل من منتظري تلقف تلك المعلومات الخاصة واستثمارها كما تملي على كل منهم توجهاته ورغباته، فمن هؤلاء من يستثمرها تجاريًّا وتسويقيًّا، ومنهم من يستخدمها لنشر وترويج أفكاره ومبادئه، ومنهم من يبتز بها غيره.. إلى آخر ذلك من الأهداف.

ومن أهم المظاهر التي صاحبت ذلك الانفتاح العالمي بين الشعوب، وشعب مصر لم ينج منها، هو ورود أفكار ومباديء غريبة تماما عن المجتمع المصري إلى عقر كل بيت، وليس كل ما يأتي من الغرب شر، فهذا قول ينافي الحقيقة والواقع، لكن الغريب أننا قد أخذنا مما يأتي من الغرب ومن الشرق أيضًا كل جيد ورديء وكأننا قد فقدنا قدرتنا على التمييز، وأسهل ما أخذناه عنهم هو المباديء الفكرية والمظاهر الاجتماعية التي لا تحتاج لتنفيذها إلى جهد ولا بحث، مع أنها رغم سهولة الأخذ بها تحمل في طياتها الخطر الداهم الذي ينذر بذوبان الهوية المصرية تمامًا، ولا أعني بالهوية المصرية هنا الهوية الدينية سواء كانت مسيحية أو إسلامية فقط، ولا أعني كذلك افتخارنا الدائم بمراحل الحضارة المصرية المتعاقبة بتنوعها، فمعنى الهوية يشمل ذلك كله، والذوبان الحضاري الذي أعنيه ينسف ذلك كله أيضًا، فقد أصبحت أفكار كالشذوذ الجنسي أو ما يسمى بالمثلية الجنسية ورفض الأديان والإلحاد والتنكر للتراث البعيد والقريب بأكمله –دينيًّا وثقافيًّا وفنيًّا– مألوفة عندنا، يصاحب ذلك قبول واستكانة غريبان إزاء مظاهر وأفكار كانت تعد مستنكرة ومرفوضة من الكيان الجمعي الشعبي المصري لقرون طويلة، فأصبح من المتعارف عليه الانتقاص من قيمة اللغة العربية واعتبار اللغات الأجنبية والتحدث بها هما مظهرا الرقي والثقافة، وانغمس أغلب الشعب في مظاهر مادية واستهلاكية مفرطة أدت بدورها إلى أزمات اقتصادية واجتماعية تضاف إلى الأزمات التي كانت تملأ عقول المصريين من الأساس. من المعلوم



أن التغيير سنة كونية لا مفر منها، لكن شتان بين التغيير الذي يدفع المجتمع إلى التقدم وبين الغزوالفكري –عشوائيًّا أو منظمًا– للعقول والأفكار، وهنا قد يتبادر سؤال من الواجب الإجابة عنه وهو: ما الضير من ذوبان الهويات والأفكار الخاصة بالشعوب بعضها في بعض؟

والإجابة عن هذا السؤال تلزمنا أن نتخيل وضعًا قد اختلطت فيه أفكار ومباديء أو ديانات وثقافات سويًّا، قد يرى بعض حسني النوايا في وضع كهذا أنه سيخلق حالة من التوافق والتعايش السلمي العالمي بين بني البشر، وما سيعقب ذلك من سيادة السلام وإنهاء صراعات كانت قائمة لعشرات السنين، لكن الواقع المؤسف والتاريخ يقولان عكس ذلك، فالدول والشعوب لا تقاد بتلك النوايا الحسنة في تلك الصورة المبسطة، وتاريخ البشرية خير دليل على ذلك لمن أراد النظر فيه، وفي أغلب الأحيان كانت مظاهر ذلك التداخل والذوبان الحضاري هما مقدمة لسيطرة وسيادة أمة على أمة أو أمم أخرى، دون نظر لتلك المباديء السامية، ولا أعني أن (صراع الحضارات) كما أطلق عليه صمويل هنتنجتون في نظريته هو أمر حتمي أيضًا، لكن الذي أعنيه أن الشعوب والحضارات عليهم أن يتقبلوا التعايش سويًّا والتبادل بأنواعه فيما بينهم مع ما بينهم من اختلاف، تمامًا كما علينا أن نقبل الأفراد الذين يختلفون عنا داخل المجتمع الواحد دون أن



صمويل هنتنجتون

يلزم ذلك أيا منا بتبني نظرية الآخر أو فعل ما يفعله، فكل فرد منا أمة في حدود نفسه إن جاز التعبير، وإن أراد ذلك الفرد أو تلك الأمة أن تذاب الحدود بينه وبين نظرائه تمامًا ليكون الجميع ذوي توجه واحد أو رأي متطابق، فذلك تعدٍّ سافر على حقوق الغير ينذر بالاستحواذ عليه حرفيًّا، فردًا كان أو أمة، فإن القاسم المشترك بين البشر أفرادًا وأممًا هو المصلحة المشتركة التي تراها الأغلبية من ذوي العقول والرأي الصحيح، وهذا في التوجهات والقضايا العامة، ولكن في نطاق الخصوصية فالأمر يختلف.

ونحن كمصريين أو غير مصريين، يجب علينا أن ندرك حقيقة هامة، وهي أن ضياع الهوية الخاصة بالفرد أو الأمة وذوبانها سيورث الأجيال المتعاقبة أزمة الاغتراب التي ذكرناها في بداية المقال، وهي أزمة يعايشها الكثير ممن استقروا في مجتمعات جديدة، وكان رد فعلهم إما التقوقع الذاتي أو الذوبان التام في تلك المجتمعات، وكلاهما في نظري صورة من التطرف، والمرحلة القادمة من ذلك الذوبان الحضاري هو اغتراب المرء داخل وطنه وهو الأمر المؤرق بالفعل.



ثقافة الاستهلاك





حول العالم

نظرية التاريخ

ورق حائط أصفر اللون

كسوف.. مسرحية قصيرة جدًا

تامارا دي أوليفيرا رودريجز*



نظرية التاريخ وتاريخ التأريخ.. بداية الانفتاح على "تواريخ غير تقليدية"

ترجمة :

طارق فراج

تهدف هذه المقالة إلى مناقشة العلاقة بين ما سنسميه "التواريخ غير التقليدية"، ونظرية التاريخ وتاريخ التأريخ. سنناقش البدايات المحتملة لهذه الأنظمة في المجالات التي لا تنسجم مع بروتوكولاتها الأكثر استقرارًا. علاوة على ذلك، نسعى للتفكير في علاقة هذه البدايات لظهور الزمنية التي غيرت العلوم الإنسانية وأولوياتها المعرفية. الجدير بالذكر أن الماضي العملي، والاستقصاء الكمي النقدي، ونموذج الوجود، والتاريخ العام، والتأريخ الشعبي، ستكون بعض الأمثلة على بدايات "التواريخ غير التقليدية"، لأن هذه المنظورات يمكن أن تتدخل بشكل حاسم في الخطابات والنماذج الأكاديمية والتاريخية.

أعطت الأبحاث الحالية الأولوية لضرورة إعادة تأسيس علاقتنا بالماضي بشكل خاص والزمانية بشكل عام. تحدث هذه العلاقات بشكل مستقل عند مقارنتها بتلك التي يتم إنتاجها في المساحات الأكاديمية مثل الجامعات. يرتبط سبب هذه الظاهرة بمواجهة شعور معين بالفشل، أو حتى عدم الصلة بالتاريخ كنظام في النقاشات المعاصرة. أؤكد أن الوقت قد حان لكي يواجه المؤرخون المحترفون حقيقة أن لا أحد يعتمد على المعرفة التاريخية في المواقف العملية. يعني هذا الادعاء أن الغلبة المؤسسية التي حققها النظام في تجلياته في الثقافات الغربية من القرن التاسع عشر فصاعدًا كانت إشكالية على نطاق واسع. ومن هذه الإشكالية، تم "استبدال" المفهوم الرسمي للتاريخ بأشكال أخرى للوصول إلى الماضي.

على الرغم من أن التاريخ لا يزال في مناهج المدارس الغربية، فإن أولئك الذين يقومون بتدريسه يشعرون أن الخطب المستخدمة لإضفاء الشرعية عليه تفقد قوتها. يؤكد "هانز أولريش

تامارا دي أوليفيرا رودريجز

جومبريخت" أيضًا أن نمو الاهتمام بالتاريخ الذي يحدث في سياقات أخرى غير المؤسسات الأكاديمية بالمعنى الدقيق للكلمة أمر مختلف تمامًا. هناك رغبة في التاريخ، تتجلى في الحياة اليومية من خلال الأدب والأفلام والمسلسلات التليفزيونية والموسيقى وألعاب الفيديو والمسرحيات والفنون بشكل عام، وبعبارة أخرى، من خلال التليفزيون والراديو والمتاحف ووسائل الإعلام الأخرى. هذا مطلب لا يمكن تجاهله. إن فهم مكانة التاريخ كنظام في العالم المعاصر –بالنظر إلى حدوده وإمكانياته– يعني ضمنًا دمج هذه الظاهرة الثانية في تحليلها، بدءًا من التكوين الاجتماعي الجديد للفترة التي ترتبط بها.

جومبريخت هو الوحيد، فالعديد من الأعمال تعكس تشخيص حدود التاريخ وعلاقته بـ"أزمة التاريخانية". تبحث هذه الأعمال أيضًا في المطالب والإمكانيات الجديدة للتخصص. يجمع هذا المقال هذه التأملات بهدف مناقشة العلاقة بين ما سنسميه "التواريخ غير التقليدية" لـ"دومايسكا": نظرية التاريخ وتاريخ التأريخ المعاصر. يصف القسم الأول من هذه المقالة عملية ولادة تاريخ التأريخ، ونظام التاريخ بشكل عام، وكيف أدى ترسب الزمن الجديد إلى تغيير العلوم الإنسانية وأولوياتها المعرفية والأخلاقية. في القسم الثاني، أعرِّف مصطلح "تواريخ غير تقليدية" بدءًا من مساهمات "إيفا دومايسكا" وسوف يستكشف القسمان الثالث والرابع من المقالة كيف يمكن فهم الاستقصاء الكمي النقدي، ونموذج الوجود، والتاريخ العام والتأريخ الشعبي على أنها بدايات لـ"التواريخ غير التقليدية". تؤكد هذه القصص غير التقليدية على الخطابات التاريخية (المعرفية والأخلاقية) والنماذج الموضوعة أكاديميًّا من خلال التدخل/ النقد. وفي هذا الصدد، تقترح هذه المقالة توسيع ونشر هذه المناقشات بدلًا من تنظيمها.

تاريخ التأريخ ونظرية التاريخ: البحث عن وظيفة أدائها

حدثت الولادة الرسمية للتاريخ كنظام في القرن التاسع عشر وتكشف عن ظهور الحداثة وأزمة التمثيل. وفقًا لرينهارت كوسليك، يشير ظهور الحداثة وأزمة التمثيل إلى فقدان تدريجي للتعاطف مع الماضي والابتعاد عن قدرتهم الصحيحة على إيجاد توجه بسبب ظهور تجارب غير مسبوقة، في حين أن المستقبل يحتاج إلى تشكيل من قبل الأنشطة البشرية السريعة بشكل متزايد. أدت هذه الظاهرة إلى تصدعات في كيفية تجربة وإنتاج التاريخ. وهكذا اكتسب الانضباط ملامح غير مسبوقة في الحداثة. من فلسفات التاريخ الحديثة ولاحقًا من الفلسفات التاريخية، شكل التاريخ الماضي والمستقبل (اللذان عُرِفا بسرعة على أنهما أبعاد للزمنية الفوقية والتاريخية العابرة للثقافات). بعبارة أخرى، أعاد التاريخ تنظيم

الماضي، نظريًا ومنهجيًا، من التوقعات المنفتحة على المستقبل، وكان هذا الشكل من الإجراءات شيئًا مناسبًا للنظرة التاريخية للعالم. وبالتالي، يجب أن نلاحظ أن استخدام "التاريخية" في هذه المقالة يشير إلى البناء الاجتماعي للزمن الذي ادعى لنفسه أشكالًا معينة من الممارسات التاريخية.

وفقًا لـ"ميشيل فوكو"، فقد عاش المجتمع الحديث "أزمة تمثيل" رسميٍّ. بالنسبة إلى جومبريخت، كانت هذه ولادة "المراقب من الدرجة الثانية"، والتي يمكن أن تكون أيضًا "أزمة وجهات نظر" أو "إضفاء الطابع الزمني على وجهات النظر"، كما أطلق عليها كوسليك. تصف كل هذه الطوائف نفس الظاهرة التي يجب أخذها في الاعتبار عندما يسعى المرء إلى ولادة دقيقة للتاريخ. تشير هذه الظاهرة إلى قطيعة معرفية في العالم الغربي، حدثت نتيجة فقدان تكامل اللغة والمكان والزمان، وهي ظاهرة تاريخية وصلت ذروتها في القرن التاسع عشر، وتغلغلت بشدة في كل شيء وقلّصَت الطابع التاريخي الأوربي، حيث سيكون كل شيء عرضة للتغيير.

مع هذه الظاهرة، فقدت لغة معينة قدرتها على الحفاظ على مساحتها المميزة في عضوية العالم. لن يتم احتواء أو الإلمام بالحقيقة كاملة داخل الأشياء بعد الآن، بل ستكون الحقيقة خاضعة للتاريخ وستكون البشرية –التي تدرك تعدد وجهات النظر– مسؤولة عن التنقل داخل الحقائق. وهكذا، تم تجنب دراسة التاريخ المعاصر لأن تحليل الأحداث يتطلب مسافة زمنية تفصل و/ تسمح بملاحظة أوسع بمرور الزمن. إذن، بدأت الحقيقة تعتمد على المنظور الزمني. المشكلة التي ظهرت تتمثل في: من أي منظور يمكننا "حقًّا" مراقبة العالم؟ من هذا التساؤل، ظهر ما يسمى بسردية الواقع وإضفاء الطابع التاريخي عليه كاستراتيجيات للتعامل مع الأزمة، وأصبح العالم الآن مرتبطًا بـ"نص" يجب إعادة كتابته باستمرار.

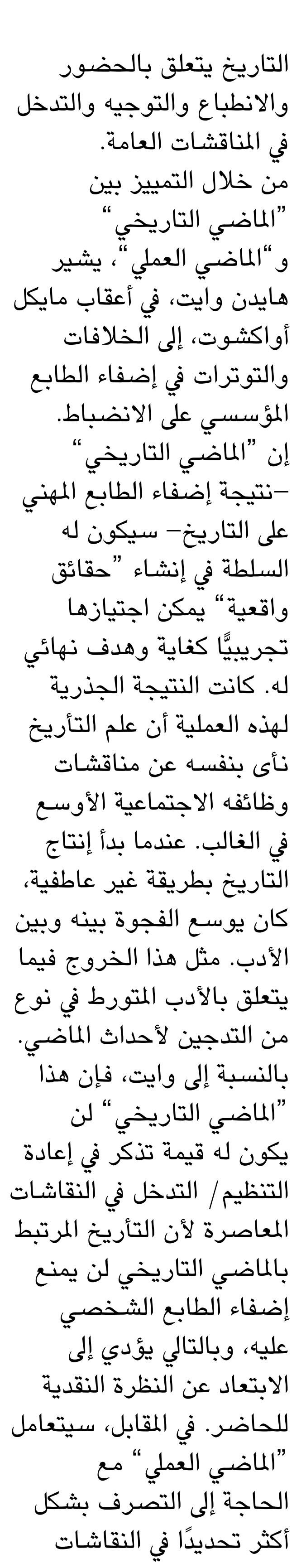
أجبرت "أزمة وجهات النظر" المعرفة التاريخية على إعادة تقييم نفسها. سيحتاج التاريخ كنظام إلى إعادة بناء نفسه باستمرار، لأن كل من الرؤية وفهم الأحداث قد تغيّرا مع اختلاف الوقت ووفقًا لموضوع المعرفة ذاته. بدأ الإنتاج التأريخي يُدرج في حالات أكثر عالمية من خلال توليفات فلسفات التاريخ والتاريخية التي سعت إلى (إعادة) تنظيم الوقت باستخدام المعاني التاريخية. في هذا السياق، وُلد تمرين التأريخ كتطوير نقدي للتأريخ المنشور سابقًا –وهذا هو تاريخ التأريخ– ومؤشر لتحولات التاريخ كنظام وكمساحة لإضفاء الطابع الشخصي على التجارب الزمنية والمكانية مع التطورات الاجتماعية والثقافية والسياسية. عندما يتعلق الأمر بنظرية التاريخ، فإن تاريخ التأريخ يعمل أيضًا على تحديد اتجاهات ومتطلبات مجال التاريخ بشكل عام.

تم تطوير التاريخ ليس فقط نتيجة لتركيز المناقشات العلمية والمتخصصة في البحث عن حقيقة ستظهر لاحقًا، لكن أيضًا كانت أبعادها السياسية والاجتماعية متكررة وحاسمة في تكوين خصائصها.

وبالمثل، كان الاهتمام بكتابة التاريخ المعاصر أمرًا حاسمًا لدعمه، نظرًا لأنه يشير إلى وجود أنماط متنافسة في عملية ضبط المجال.

ردد التاريخ صدى الرغبة في تدخل الموضوعات في الحياة العامة واليومية على مدار الحداثة، حتى عندما تم تمييزها بشكل لافت للنظر ببعد "علمي" يسعى إلى تحييد وجهات النظر الفردية فيما يتعلق بالماضي. كان هذا أساسيًّا لتشكيله المؤسسي.

لذلك، حتى لو كان بطريقة متضاربة، فإن عملية تحول التاريخ إلى نظام قد عززت المطالب لشكل من أشكال



التاريخ يتعلق بالحضور والانطباع والتوجيه والتدخل في المناقشات العامة.
من خلال التمييز بين "الماضي التاريخي" و"الماضي العملي"، يشير هايدن وايت، في أعقاب مايكل أواكشوت، إلى الخلافات والتوترات في إضفاء الطابع المؤسسي على الانضباط. إن "الماضي التاريخي" -نتيجة إضفاء الطابع المهني على التاريخ- سيكون له السلطة في إنشاء "حقائق واقعية" يمكن اجتيازها تجريبيًّا كغاية وهدف نهائي له. كانت النتيجة الجذرية لهذه العملية أن علم التأريخ نأى بنفسه عن مناقشات وظائفه الاجتماعية الأوسع في الغالب. عندما بدأ إنتاج التاريخ بطريقة غير عاطفية، كان يوسع الفجوة بينه وبين الأدب. مثل هذا الخروج فيما يتعلق بالأدب المتورط في نوع من التدجين لأحداث الماضي. بالنسبة إلى وايت، فإن هذا "الماضي التاريخي" لن يكون له قيمة تذكر في إعادة التنظيم/ التدخل في النقاشات المعاصرة لأن التأريخ المرتبط بالماضي التاريخي لن يمنع إضفاء الطابع الشخصي عليه، وبالتالي يؤدي إلى الابتعاد عن النظرة النقدية للحاضر. في المقابل، سيتعامل "الماضي العملي" مع الحاجة إلى التصرف بشكل أكثر تحديدًا في النقاشات



إيفا دومايسكا



جوزيف أخيل إمبمبي

رينهارت كوسليك

المعاصرة، بما في ذلك مناقشات حول إجراءات أكثر فاعلية تجاه الحاضر. هذا هو مفهوم الماضي الذي يؤثر في حياتنا اليومية، والذي ننتقل إليه طواعية، ويمكن أن يكون مرتبطًا بـ"فضاء الخبرة" من خلال إنشاء التزامات أكثر حميمية للأخلاق والأدب.
بسبب إنشاء زمانية جديدة في القرن العشرين، حيث يفقد المستقبل قدرة معينة لتحفيز البشر، وسيُثار "الماضي العملي" بشكل أكبر فيما يتعلق بـ"فضاء الخبرة". سيتم تحديد هذه التجربة من خلال الحاجة إلى التعاطف أو العاطفة أو بعض التوجيه. يجب أن نلاحظ أن هذا ليس توجُّهًا براغماتيًّا قائمًا على افتراض أن الماضي لديه الإجابات اللازمة لتحدياتنا المعاصرة المباشرة.
حتى الآن، كان الرهان على الحاضر المتسارع والمستقبل -وكلاهما قادر على تحقيق التوقعات الناتجة عن هذا الحاضر- هو المأوى ومصدر الطاقة للذات الديكارتية فيما يتعلق بأزمة التمثيل.
بعد النصف الثاني من القرن العشرين، أصبح هذا المنظور أكثر هشاشة. أضعفت التجارب الشمولية في القرن العشرين مصادر الطاقة التي شكلت الماضي وأهداف المستقبل. لقد نما عدد الروايات التاريخية عندما اهتز يقينها من أن الواقع سوف يتجه نحو تحقيق التقدم. بدأت هذه الروايات التاريخية في تنازع الفضاء مع الروايات المؤسسية السائدة التي تراهن على

تحقيق مصير التاريخ. لن تتمتع الروايات بالقوة بعد الآن لتصبح روايات فوقية نظرًا لأنها حولت المستقبل إلى ما أرادوا تجنبه: عالم يتخلله العنف والاستبداد ونمو الطبقية الاجتماعية.

يرتبط ظهور هذه الظاهرة بتكوين زمانية جديدة كما ذكرنا سابقًا. إن تخيل المستقبل، بعيدًا عن التقاليد، أصعب بكثير في هذه الفترة الزمنية. يغير مفهوم الوقت الذي نشير إليه أيضًا العلاقة مع القانون، مما يتسبب في التشكيك في سلطته مرارًا وتكرارًا من قبل الروايات الناشئة الأخرى. يجب أن نسلط الضوء على أنه، وفقًا لـ"جوزيف أخيل إمبمبي"، تشير هذه العملية إلى التجربة الأساسية لعصرنا، وأن هذه التجربة الأساسية تتمثل في حقيقة أن أوروبا لم تعد "مركز الثقل في العالم"، بل إن اللامركزية التي أضحت تتميز بها أدت إلى إضعاف واضح لمشروع المعرفة الحديثة.

عندما نشير إلى تكوين اجتماعي للوقت يفقد فيه المستقبل أهميته، فإننا ندرك أن أحد أبعاد الماضي التي تبرز هي قوته الأدائية. وبهذا المعنى، فإن الأداء الذي يعمل باعتباره استحضارًا للماضي، لا يستخدم فقط من خلال الحاجة إلى إنتاج سرديات تفسيرية سببية ومتسلسلة، ولكن من خلال استئناف تجربته الخاصة. من ناحية أخرى، إذا كان هذا البعد الأدائي يطلق مخاطر حنين معين يهدف إلى استعادة القيم الأخلاقية والممارسات الاجتماعية المحافظة، فإنه يقلص الارتباط بالماضي. في حالة العلوم الإنسانية. تجادل "إيفا دومايسكا" بأن توسع الأداء –أو الانعطاف الأدائي في هذا المجال– هو ظاهرة مرتبطة بالعودة إلى المادية، استجابة لإضعاف استعارة "العالم كنص"، مع معانٍ يتم تحديدها وبنائها. يُفهم الأداء على أنه شيء يتجاوز السلوكيات المؤسسية المتوقعة والموقف التأملي تجاه الواقع. من خلال الأداء، يُنظر إلى العالم الآن على أنه مجموعة من الإجراءات والإمكانيات التي يتصرف المرء من خلالها، وليس مجرد شيء يمكن تفسيره.

في الحالة المحددة لنظرية التاريخ وتاريخ التأريخ، والتي تفتح مساحة لهذا النوع من العلاقة مع الماضي، يمكن تشكيل مثل هذه الحقول للأنشطة المخصصة لنقد النسخ النهائية للتاريخ. تسعى هذه المجالات إلى إظهار طابع الاحتمال الخاص بها أو، بعبارة أخرى، تعددها. استنادًا إلى "والتر بنجامين"، يقترح "مارسيلو رانجيل" أن التأريخ الذي يستجيب لتحديات عصرنا "لن يتم تكريسه فقط لمعرفة كل ماض، ولكن لمشاركة واستمرار كيانات وعروض نقدية معينة مكرسة للنضال من أجل التمايز. وإعادة تنظيم التاريخ".

يمكن الجمع بين الاهتمام بإعادة التفكير في البروتوكولات التأسيسية للتاريخ وفهم المساحات واللغات الأخرى المتاحة للوصول إلى الماضي مع ما يسمى بالتحول الأخلاقي والسياسي. هذا المنعطف هو اعتراف بالحاجة التي يفرضها الأفق التاريخي الحالي الذي يكرس فيه العديد من الإنسانيين مناقشة العالم المعاصر وتحديداته الخاصة ومشكلاته وإمكانياته. يجب أن نلاحظ أن هذا مطلب أخلاقي مختلف عن وجهات النظر التاريخية العالمية التي سعت إلى توحيد الواقع والتحكم فيه على أساس مشروع عالمي. أن تكون الأخلاق عنصرًا مركزيًا في تخصيص العالم المعاصر، فهذا يعني الانتباه إلى طابع التاريخ غير القابل للتأثير، فهو يسعى إلى شرح الاحتمالات والاختلافات، وليس التحكم فيها.

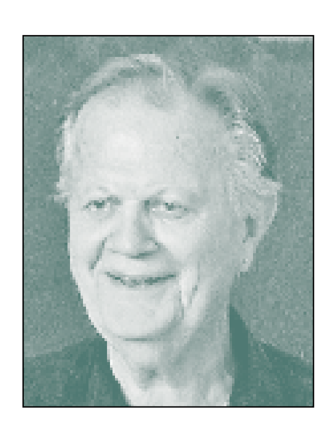
تواريخ غير تقليدية

بحسب "هايدن وايت": ما هو ساذج حقًّا بالنسبة للمؤرخين هو أنهم يعتقدون

دائمًا أن الطريقة الحالية لممارسة التاريخ هي أخيرًا أفضل طريقة.
يتم إنشاء البروتوكولات التأديبية من خلال المواجهة بين الخبرات والموضوعات والإجراءات. وبالتالي، يتم وضع بعض الخبرات والموضوعات والإجراءات في المركز (عناصر معيارية وطبيعية تصبح "تقليدية" لإنتاج المعرفة التاريخية) ويتم ترك البعض الآخر على الهامش (وقد نشير إليها على أنها "غير تقليدية"). بشكل عام، لن تنتمي "التواريخ غير التقليدية" إلى التاريخ فحسب، بل سترتبط أيضًا بـ"العلوم الإنسانية الجديدة". هذا خطاب مداخلة وانتقاد ألقي على بعض التفسيرات التاريخية المترسبة، سعيًا إلى أن يتخذ شكلًا من "الآخرين" الذين "طُردوا" من جزء من التاريخ التقليدي. تشير "الآخرين" التي تنوي كلمة "غير تقليدية" استخلاصها من الهوامش ليس فقط إلى موضوعات جديدة (النساء، والحيوانات، والأعراق، وما إلى ذلك)، ولكن أيضًا إلى أساليب وإجراءات البحث، والكتابة والتدريس التي "تشكك" بالضرورة في " تقديس" بروتوكولات التاريخ. نشير إلى بروتوكولات ومطالب النقاش المسؤولة عن التحول المستمر للوظائف الاجتماعية للتاريخ والعلوم الإنسانية بشكل عام.
عند سرد «الاصطلاحات» الرئيسية لنوع معين من التاريخ الأكاديمي، بطريقة مبسطة، فإننا نسلط الضوء على بعض النقاط: (أ) الحقيقة «المقابلة» كمبدأ بحثي، وهو أمر يتطلب إجماعًا داخل مجتمع معين حول ما يشكل صياغات صحيحة؛ (ب) الموضوعية العلمية، (ج) البحث عن تفسيرات عقلية، (د) السرد الخطي وأسلوب الكتابة الواقعي، حيث يجب إنكار الخيال، على سبيل المثال.
إذا تم تعريف مفهوم «التواريخ غير التقليدية» على النقيض من هذه البروتوكولات فإننا نصل إلى التحولات التالية فيما يتعلق بالاتفاقيات «التكريس»:
(أ) هناك اهتمام بمفهوم الحقيقة كمؤسسة للسلطة؛
(ب) الدفاع عن الذاتية؛
(ج) عدم تحديد السرد من خلال العلاقات السببية والتسلسل الزمني فقط؛ (د) توجد أشكال مختلفة من تجارب الماضي؛ وبالتالي فإن النصوص المكتوبة والمعاني لن تكون الوسيلة الوحيدة المميزة لذلك. علاوة على ذلك، لا يعني هذا التعريف أي تشدد أو فصْل بين المجالات التي يتم التعامل معها.
تشير فئة «غير تقليدية» إلى النظريات والممارسات التاريخية التي تفرض مطالب تعيد التأكيد على بعض البروتوكولات التي كانت حتى ذلك الحين مركزية في النظام. تظهر هذه الانتقادات داخل المجال التأديبي نفسه، ولكن أيضًا من المساحات غير الأكاديمية. ومع ذلك، فإن مصطلح «غير تقليدي» –يُفهم على أنه نقد للإجراءات الأكاديمية الأكثر تكريسًا– يمكن فهمه، من حيث المبدأ، على أنه شيء سلبي أو غير طبيعي أو غير لائق. بالنظر إلى هذه الفكرة، فإن استخدام مصطلح «غير تقليدي» يخاطر بخلق انطباع بأن هذه الأشكال من الإنتاج التاريخي هي أدنى (أو متفوقة في بعض الحالات) مما يتم إنتاجه في البيئات التقليدية، حتى لو لم يكن هذا هو الهدف من الفئة المقترحة بواسطة دومايسكا. علاوة على ذلك، لا أتجاهل الحاجة إلى إنشاء فئة جديدة قادرة على التغلب على منظور هرمي محتمل للمعرفة، أو حتى الانطباع بأنها مجرد نقد «للسلطة» التي تغذيها الذاتية. من المهم أن نلاحظ أن النقد الذي نسميه «غير تقليدي» في مواجهة البروتوكولات التقليدية هو الشرط الذي يسمح بوجود (وبقاء) التاريخ كنظام. هذا يعني أن التاريخ الأكاديمي يتشكل من التوتر بين المفاهيم والممارسات التي تم إضفاء الطابع المؤسسي عليها، وتلك

الكامنة أو التي تُركت على الهامش. لذلك، فإن التقليدي وغير التقليدي ينشئ كلاهما توترًا دياكتيكيًّا مع بعضهما البعض. مثل هذا التوتر الديالكتيكي للانفتاح والاندماج هو بالضبط ما يتغير من خلال التكوينات الزمنية الجديدة ووفقًا للفضاءات السياسية والاجتماعية، مما يؤدي إلى ظهور مواضيع وأساليب وأشكال سردية جديدة. هناك خطر التحييد لأن المنهج يتضمن إجراءات لم تكن في قلب المناقشات. وفقًا لـ«دومايسكا»، يحدث هذا لأن عملية التحول إلى منهج تعتمد على إزالة كل ما قد يهدد وجوده. سيكون لكل عملية طابع عنف وفصل، لكنها لن تخلو أبدًا من التوتر والانفتاح اللذين يفرضهما «غير التقليدي». إن الديالكتيك الذي ذكرناه، وخاصة في العصر الحديث، سيكون له –كفكرة للسلطة– فرض ميل إلى «العصيان» في إطار التاريخ والعلوم الإنسانية بشكل عام. سيعتمد هذا العصيان على تكرار المشاعر مثل التعاطف والإخلاص والحنان والخبرة والموضوعات الجديدة وعلم الكونيات الجديد وما إلى ذلك. ستسلط هذه المجموعة من المشاعر الضوء على ما تبقى أو كان محجوبًا داخل المنهج نفسه.

سيحتاج التاريخ كنظام إلى إعادة بناء نفسه باستمرار، لأن كل من الرؤية وفهم الأحداث قد تغيّرا مع اختلاف الوقت ووفقًا لموضوع المعرفة ذاته. بدأ الإنتاج التأريخي يُدرج في حالات أكثر عالمية من خلال توليفات فلسفات التاريخ والتاريخية التي سعت إلى (إعادة) تنظيم الوقت باستخدام المعاني التاريخية.

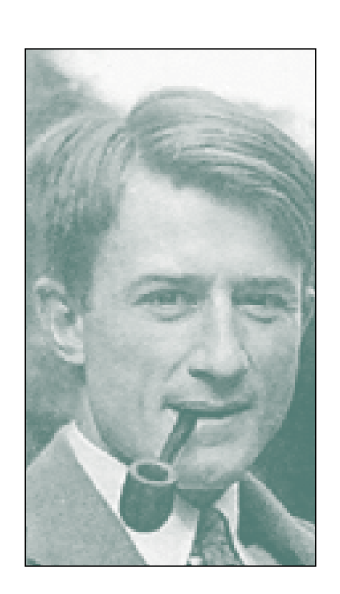


هايدن وايت

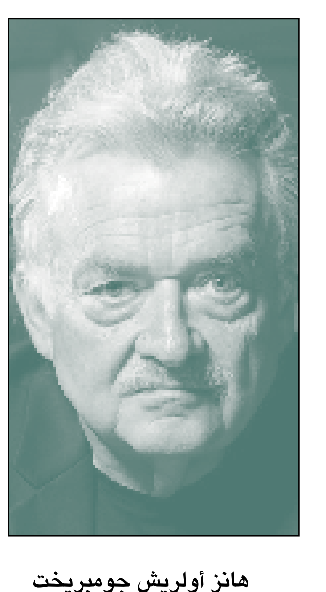
حول التفكير في المخاطر: التحقيق النوعي النقدي

تثير مطالب الممارسات غير التقليدية إمكانية تغيير الوظيفة الاجتماعية لكل من التاريخ والعلوم الإنسانية، ويعتبر البحث النوعي النقدي مثالًا على ذلك. بشكل عام، ما هو موجود هو السعي لتحقيق العدالة الاجتماعية التي تحدث ضمن نموذج تطوري. والقصد من ذلك هو تحدي الأشكال السائدة المسؤولة عن عدم المساواة والفقر والقمع البشري والظلم. هذا الاقتراح راسخ بجذوره في أجندة حقوق الإنسان ويتطلب إطارًا أخلاقيًّا قائمًا على العدالة الاجتماعية. تركز المشاريع المشاركة في التحقيق النوعي النقدي على التثقيف العام، وصنع السياسات الاجتماعية، والتحول المجتمعي الذي يحدث أيضًا عبر علاقة جمالية أخلاقية مع الماضي. يرتبط الدافع وراء هذا النوع من العمل بالنظرة العالمية التي «كمواطنين عالميين، لم نعد مطالبين بتفسير العالم»، ولكن بتغييره من خلال مقاومة الظلم وبناء ديمقراطية شاملة وتشاركية. وفقًا لـ«نورمان دينزين»، يتم تعريف مجتمع الاستقصاء النوعي النقدي

عمومًا عن طريق العمل من خلال وجهات النظر التي تعبر عن النسوية، والنظرية النقدية، فضلًا عن الدراسات الثقافية وما بعد الاستعمار. تعمل خطوط البحث هذه في كل من المراكز وعلى هوامش التخصصات المتقاطعة. تم العثور على التقاطع المشار إليه هنا من خلال موضوعات مثل الاتصال والعرق والنوع والدراسات الدينية والمرأة وعلم الاجتماع والتاريخ والأنثروبولوجيا والنقد الأدبي والعلوم السياسية والاقتصاد. هناك مصلحة في خلق فضاء آمن وقادر على التوفيق بين التحليلات النوعية لبعض الحقائق، مع البحث عن بدائل إبداعية لمواجهتها. يشير هذا إلى تكوين مجال يكون فيه «الكُتَّاب والمعلمون والطلاب على استعداد لتحمل المخاطر للتحرك ذهابًا وإيابًا بين الشخصي والسياسي والسيرة الذاتية والتاريخية». تحقيقًا لهذه الغاية، يستخدم الباحثون في هذا المجال أساليب أدائية جديدة على وجه التحديد، مثل الدراما العرقية والمسرح الاجتماعي. هاتان الطريقتان قادرتان على إظهار الثقافة القمعية مثل العنصرية وكراهية المثلية الجنسية والتمييز على أساس الجنس.
على وجه الخصوص، الحاجة إلى إنشاء طرق جديدة -كما


مايكل أواكشوت


ميشيل فوكو


هانز أولريش جومبريخت

يجادل دينزين بالنظر إلى مقترحات جومبريخت- كالتخلي عن الحاجة من أجل تحديد المسارات المنهجية. على الرغم من أنه قد يبدو متناقضًا، يعتقد كلا المؤلفيْن أن مقترحاتهما تحدد حدًّا معينًا للعلمية في العلوم الإنسانية. لطالما كان جومبريخت مقتنعًا بأن الادعاء بصرامة «الطريقة» هو مجاز يسعى من خلاله أنصار الإنسانية إلى الهروب بسهولة من عقدة الدونية التقليدية تجاه العلماء، علاوة على ذلك، يعتقد المؤلف أن اهتمام الباحثين في العلوم الإنسانية يجب أن يتركز في مكان آخر:
إن ممارسة «التفكير المحفوف بالمخاطر هو امتياز وواجب على أنصار الإنسانية. وهذا يعني أنه بدلًا من إخضاع أنفسنا لمخططات عقلانية من الأدلة وقيود الأنظمة، يجب أن نسعى نحن «علماء العقل» إلى مواجهة وتخيل كل ما قد يترتب عليه اضطراب في الحياة اليومية والافتراضات التي تقوم عليها وظيفتها».
إن نقد جومبريخت للبروتوكولات التقليدية للتاريخ والعلوم الإنسانية هو، قبل كل شيء، ادعاء بعلاقة متميزة مع الأشياء والكائنات والماضي والتي تتجاوز وتتحدى مفهوم الأنثروبولوجيا. الأنثروبولوجيا المعنية هي بالضبط تلك التي يكون فيها العقل متفوقًا على العناصر الجسدية والمادية.

نقد جومبريخت هو أيضًا وجودي، وأعماله تظهر من اعتباراته حول الوجود.
أود أن أتطرق إلى إحدى المساهمات المحتملة لنموذج الحضور باستخدام مثال يتعلق بمناهج التاريخ في البرازيل.
تخضع المناهج التعليمية البرازيلية لطلب متزايد لإدراج تاريخ أفريقيا وتاريخ السكان الأصليين، لكنهم يواجهون مقاومة كبيرة للحاجة التاريخية لإرساء الديمقراطية. إن استكشاف الأسباب المختلفة لحدوث ذلك هو أمر مستحيل في مقال واحد، ومع ذلك، أود أن أؤكد –وإن كان بطريقة عامة– كيف أن المناقشات حول المناهج الجامعية تواجه صعوبة في نقل المناقشات الداخلية للجامعات، والمناقشات التي تحيط بها تبلورت الغيرة التقليدية في التخصص المكثف للمجال.
إن المركزية الممنوحة لأوروبا والنهج الزمني الخطي هما مجرد أمثلة قليلة تدل على الحفاظ على المناهج التقليدية التي لا تزال مشابهة تمامًا للمناهج الحالية منذ بداية القرن العشرين.
من بين العوائق العديدة التي تعيق إدراج الدراسات الأصلية والأفريقية والآسيوية في المناهج الدراسية، أؤكد الإصرار على إقامة علاقة مع الماضي تُعطى إلى حد كبير من خلال «المعاني»، وهذا قيد يحدث في الثقافة التي تحددها البيانات المنطقية الرسمية. تهدف هذه التصريحات إلى استنفاد موضوع من التفسيرات السببية والمقاربات الغربية. لشرح الآثار المترتبة على هذا النموذج، انتقلتُ إلى قصة غالبًا ما ترويها «إيفا دومايسكا» في فصولها ومقابلاتها، وهي قصة شاركتها معي في أحد اجتماعاتنا.
في عام 2010، في المؤتمر الدولي الحادي والعشرين للعلوم التاريخية في أمستردام، نظمت مناقشة حول «حقوق الموتى». صرح مؤرخ هولندي كان حاضرًا أن هذا الجدول لم يكن المقصود منه مناقشة «أشباح الأجداد». في مواجهة مثل هذا البيان، كانت مؤرخة من نيجيريا حاضرة، غاضبة أيضًا: جادلت بأن أشباح الأجداد هي جزء من الحياة اليومية لشعوبهم وأن هذا لا يشير إلى معتقد غير عقلاني أو بدائي، بل إلى حياتهم. وكيف تعايشوا مع أسلافهم. وصفق مؤرخون آخرون من البلدان الأفريقية. بالنسبة لدومايسكا، فقد عبر هذا عن طلب من المؤرخين الأفارقة الحاضرين في المؤتمر (وغيرهم أيضًا) بأن نظام المعتقد هذا لا يمكن تجاهله أو اختزاله إلى نوع من المعتقدات الشعبية. في الواقع، ما يختزله البعض إلى معتقد شعبي هو طريقة لوجود العالم واختباره، ومن الممكن، بل يجب أن يكون حاضرًا عند مناقشة حقوق الموتى. أو توجيه السؤال إلى الحالة التي تهمنا: عند المطالبة بإجراء دراسة عن أفريقيا.
يمكننا أن نضيف إلى هذا المنطق أن الانتهاكات التي عانت منها الجماعات العرقية والدينية عبر التاريخ البرازيلي، بما في ذلك إنكار العالم لوجهات نظرهم، مرتبطة أيضًا بالإصرار على ثنائية «العقل/ الحس». هذه الثنائية هي أساس المناقشات الأكاديمية، وبالتالي، في المناهج الدراسية المعمول بها. يمكن رؤية بعض الأمثلة على كيفية تحديد العقل/ الحس للواقع عندما نلاحظ قتل الشعوب الأصلية من قبل الدولة، وقطع الأشجار، وتهجير المزارعين، والتبشير الدائم لهذه الشعوب من قبل الجماعات الدينية، وعدم الاحترام والعنف الذي استخدمه الأصوليون الخمسينيون الجدد لإخضاع ديانات الآخرين (بما في ذلك قتل قادتهم وتدمير ساحاتهم الدينية)، والسلطة القضائية التي فرضت قواعد تغير ممارسات هذه الأديان، وبعض الانتقادات التي تتجاهل البعد المقدس للأديان «الأفروبرازيلية» في علاقتها

بالحيوانات، والطبيعة، وما إلى ذلك وهلم جرًا. كل هذه الأحداث لها علاقة بممارسات عنف تتعلق بقضايا تاريخية وسياسية واجتماعية مختلفة. وبالتالي، فإن حجتي هي أن النقد والمقاومة لممارسات العنف هذه يمران أيضًا بإعادة التفكير في النماذج المعرفية والأنطولوجية والزمانية التي تركز على المعنى والتمثيل، حتى لو لم يقتصر هذا النقد على ذلك. تفرض هذه النماذج احتكارات في التفسير تنكر و/ أو تنسق الاختلاف، وتمنع تنويع أنماط تجربة الواقع.
بالعودة إلى جومبريخت، ندرك أن بُعد المخاطرة في تفكيره، كما ذكر سابقًا، يشير إلى «الحضور» كبديل لتأكيد العلوم الإنسانية على «المعنى» سيكون «الحضور» بعدًا وجوديًا للوجود، طريقة غير هيرمينوطيقية للانخراط في علاقات مع العالم، حيث يكون الاهتمام بالأشياء نفسها، والعودة إلى الخبرات وأشكال التخوف من خلال الجسد. «الحضور» هو أيضًا رغبة، رغبة في الوجود، تعمل كمقاومة لتدجين الجسد الذي يفرضه عالم التقنيات. هذا أيضًا نقد للأساس «المتعالي» في بنية ووظائف الوعي البشري، مما أدى إلى تآكل الجسد باعتباره بُعدًا مهمًا للحياة وانتصار العقلانية الديكارتية.

وبالمثل، تجادل إيفا دومايسكا بأن التفكير في الماضي من حيث وجوده يفترض الانتباه إلى العلاقات بين الإنسان وغير الإنسان، العضوي وغير العضوي، بين الناس و»الأشياء». ترتبط عملية التفكير هذه بنقد الطابع البشري المتمركز في التاريخ الذي يقوم على مفهوم ثنائي التفرع، بين العقل والجسد، وبين الذات والموضوع.
وهكذا، يتحول النقد إلى أشكال أخرى من الوجود لا تقل أهمية ولا تقتصر على البشر، وهذا مطلب مرتبط بـ»دراسات مادية جديدة» لا تفهم الأمر على أنه واقع أدنى من الروح، ويربطها بفهم عالمية العقل. من هذا المنظور، فإن توصيف الأشياء على أنها «ميتة» أو «مفقودة» أو «غائبة» أو «ماضية» سيكون وسيلة لتحييد تهديدها بالآخر أو طريقة لتأطيرها وتشكيلها في سرد. شككت دومايسكا في فهم الماضي باعتباره مجالًا من التجارب الغائبة التي لا يمكن استيعابها إلا من خلال البحث التاريخي العلمي القادر على إسناد سرد سببي خطي. بدلًا من ذلك، سيكون الماضي قوة أداء ذات تأثيرات تتجاوز الوعي. يبدو أن ما نتعامل معه على أنه ماضٍ قد أنشأ حقلًا من التجارب التي تؤثر علينا من خلال أجسادنا، التي تشكلنا، ويجب أخذ ذلك في الاعتبار.

التاريخ العام والتاريخيات الشعبية: روح التاريخ

في مقال نشرته صحيفة نيويورك تايمز بعنوان «لا ينبغي للمؤرخين أن يكونوا نقادًا»، جادل الدكتور «موشيك تيمكين» بأنه في حين يمكن اعتبار «دونالد ترامب» خطرًا على العالم، فقد كان بمثابة «نعمة» للمؤرخين. تُمنح هذه البركة بسبب الاضطرابات التي تحدث، مما يجعل المؤرخين يُدعون إلى التطرق إلى موضوع حكومتهم وتوضيح معنى حكومتهم من خلال خطابات مدتها «30 ثانية» على التليفزيون أو المقالات القصيرة.
كمؤرخ، قال تيمكين إنه سعيد «بالدعاية» المستحقة التي اكتسبها النظام. ومع ذلك، فهو قلق أيضًا بشأن «السرعة» و»السطحية» التي يستخدمها المؤرخون لتجميع صعود ترامب إلى السلطة وبعض المقارنات التاريخية التي يتم إجراؤها حول إدارته. كان دافع تومكين لكتابة المقال هو لفت الانتباه إلى حقيقة أن بعض المقارنات الموضوعية يمكن أن تكون خطيرة، مثل المقارنة بين إدارة ترامب وعصر نيكسون. وفقًا للمؤرخ، إذا

أظهرت «ووترجيت» فاعلية الديمقراطية والمؤسسات الأمريكية، فلا يمكن أن يكون هناك ما يضمن أن عهد ترامب سيواجه نفس المصير. وفقًا لتيمكين، في السياق الحالي، سيكون الأمر متروكًا للمؤرخ لتقديم سرد نقدي وغير مألوف لكيفية إنشاء هذه الحالة، والإجابة، على سبيل المثال، على الأسئلة التالية:

1- كيف أصبح رجل ثري لم يساهم قط في الصالح العام شخصية عامة؟

2- لماذا تعتبر الآراء المضللة بشكل واضح (وحتى الكاذبة) التي نشرها على تويتر مهمة لملايين الأشخاص؟

3- كيف جعلت الثروة وصوله إلى السلطة والنفوذ السياسي ممكنًا؟

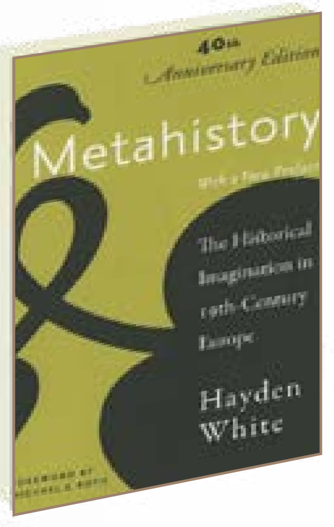
4- لماذا كان كره الأجانب قوة في بلد بناه المهاجرون؟

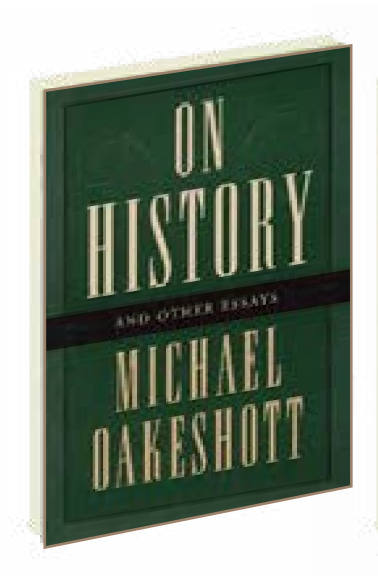
ذكر «تيمكين» كذلك أن المؤرخين أجابوا على هذه الأسئلة، لكنهم لا يخدمون مصالح وسائل الإعلام الأمريكية، وبالتالي يحتفظون بالنقاش في مساحات محدودة للغاية.

السؤال الآخر هو التالي: هل سيجلس المؤرخون ويسمحون للصحفيين بالقيام بعملهم في التاريخ دونما تدريب مسبق؟ ردًا على مقال تيمكين والمنشور أيضًا في قسم الرأي في صحيفة نيويورك تايمز، اختلفت «كيري لي ميريت» معه في نص بعنوان «دع المؤرخين يتكلمون». بالنسبة إلى ميريت، فإن الجدل المركزي هو أنه يجب على المؤرخين معرفة كيفية التحدث إلى جماهير أوسع؛ لذلك، قد يكون هذا القياس أداة مفيدة لخلق المشاركة وتحفيز اهتمام الناس وبالتالي يقودهم إلى الرغبة في معرفة المزيد. بالنسبة إلى ميريت، يفترض تيمكين أن معظم الأمريكيين قادرون ومستعدون لقراءة تحليلات أطول وأكثر دقة، على الرغم من أن الفوارق في التعليم تشير إلى عكس ذلك. جادل ميريت بأن المؤرخين يجب أن يكونوا في الخطوط الأمامية، وأن يتحدثوا مباشرة إلى الناس، وإلا فإنهم سيسمحون لوسائل الإعلام المصممة سياسيًا بـ«تشكيل» الجمهور الأمريكي.

حول آراء تيمكين وميريت،

النقد الذي نسميه "غير تقليدي" في مواجهة البروتوكولات التقليدية هو الشرط الذي يسمح بوجود (وبقاء) التاريخ كنظام. هذا يعني أن التاريخ الأكاديمي يتشكل من التوتر بين المفاهيم والممارسات التي تم إضفاء الطابع المؤسسي عليها، وتلك الكامنة أو التي تُركت على الهامش.





يمكن طرح أسئلة أخرى: هل يكفي ظهور المؤرخين في وسائل الإعلام «لتدريب أكثر كفاءة» في التاريخ فيما يتعلق بالجمهور؟ هل سيكون تحقيق شكل جديد من الاتصالات يستهدف الجمهور «غير المتخصص» كافيًا للتاريخ لتدريب الناس «أخلاقيًّا» و»سياسيًّا»؟ هل يكفي أن نقول إن المؤرخين يقومون بدورهم، لكن وسائل الإعلام لن تهتم بسماعهم بسبب المصالح السياسية المحددة التي تدعمها أيضًا؟ تقع هذه المناقشات في قلب المناقشات حول التاريخ العام والتاريخ الشعبي. أكدت هذه المناقشات الاختلافات المعاصرة حول وسائل الإنتاج/ التخوف/ تدريس محتويات وأشكال التاريخ، وفرضت على النقاد مساراتهم وأولوياتهم المعرفية. بهذا المعنى، يمكن فهم التاريخ العام والتاريخيات الشعبية، والأماكن التي يتردد فيها صدى هذه المناقشات، على أنها بدايات لـ»التاريخ غير التقليدي» وفقًا للأفكار المقترحة سابقًا.

ثمة تعريفات عديدة للتاريخ العام؛ يمكن أن يكون التاريخ مصنوعًا للجمهور؛ التاريخ المصنوع مع الجمهور؛ التاريخ الذي صنعه الجمهور؛ ومرة أخرى، يمكن أن تكون هي العلاقة ذاتها بين التاريخ والجمهور. على الرغم من صعوبة أو حتى استحالة، تعريف التاريخ العام في مواجهة التجارب المختلفة للمجال في جميع أنحاء العالم، يمكننا القول إن جوهره هو الاهتمام والتفاعل مع العمل الأخلاقي والسياسي. لتحقيق هدفه، فإن هذا الاهتمام بالعمليات الاجتماعية وصراعاتها أمر أساسي، بغض النظر عما إذا كان ذلك يعني العمل خارج الجامعة، لتوسيع الجماهير، لتفكيك التسلسل الهرمي للسلطة في إنتاج المعرفة، ودمج العلاقات غير المؤسسية مع الماضي، لإنتاج انعكاسية ذاتية للمجال أو لتفكيك التساؤلات التاريخية المترسبة. يهدف التاريخ العام أيضًا إلى توسيع سوق العمل للمؤرخين، فضلًا عن إدراج التاريخ في وسائل الإعلام كأحد أهدافه.

لا يجب الخلط بين التاريخ العام ولا يقتصر على ترجمة المحتوى الأكاديمي أو تكييفه مع الجماهير «غير المتخصصة»، لأن هذا المنظور لا يزال معرضًا لخطر الحفاظ على التسلسل الهرمي بين المجالات «الأكاديمية» و»غير الأكاديمية». يفترض الأداء الأكثر تعقيدًا للتاريخ العام أن فهم هذا المجال (كمجال) من شأنه أن يشتمل على مناهج بحثية وأكاديمية، وإنتاج المعرفة التاريخية في أماكن غير أكاديمية، وفصول دراسية، وجماهير مختلفة مرتبطة بنوع من الاهتمام التاريخي. التاريخ العام هو مساحة حيث يمكن للمؤرخ العام ومعلم التاريخ و»المؤرخ المحترف» مشاركة القضايا ذات الاهتمام المباشر، حيث تظهر هذه القضايا من مطلب شعبي وأقل تخصصًا.

عندما يتم اعتباره مكانًا للاجتماع، يمكن أن يجمع التاريخ العام اهتمامات مختلفة معًا من خلال المعرفة التاريخية، مما يساعد على تفكيك التسلسل الهرمي بين المساحات «الأكاديمية» و»غير الأكاديمية» من خلال اعتبار أن المعرفة العلمية غالبًا ما تكون نتاجًا للهياكل الاجتماعية التي تبدأ من الفطرة السليمة. قد يساعد الانتباه إلى هذا المنظور أيضًا على كسر إسقاط الطابع المميز/ التعويضي للمعرفة المؤسسية. علاوة على ذلك، قد يشكك في فكرة أن المؤرخ العام يجب أن يقدم لجمهوره فقط «ما يرغبون فيه». لن يكون هدف التاريخ العام مجرد «خدمة المجتمع»، لأنه من خلال دعم افتراضات خدمة المجتمع، يخاطر المؤرخون بمعاملة التاريخ فقط كمنتج يمكن استهلاكه، مما قد يؤدي إلى إبراز التحيزات والهياكل التاريخية التي تحتاج إلى إزالة الغموض عنها.

يمكننا بالتالي أن نؤكد أن

التاريخ العام يفترض توسع الأماكن العامة والمعرفة التاريخية. سيكون أداء النظام في مجالات مختلفة من البيئة الأكاديمية أحد العناصر المركزية لتوصيف المؤرخ العام. بعض الأمثلة على المساحات والأنشطة للتاريخ العام ستكون المتاحف، والبث الإذاعي، والمطبوعات والتليفزيون، والأدب، والأفلام، والمسرح، والفنون بشكل عام، والتاريخ الشفوي، وتعليم التاريخ، والنشاط السياسي. من هذا المنظور، فإن الحوار مع «إنتاج» التجربة التاريخية التي يقوم بها المؤرخون الذين يعملون خارج الجامعة ضروري، مما يجعلها أكثر تعقيدًا، ليس بمعنى التبعية، ولكن بالنظر إلى الترابط. بالطريقة نفسها، من الضروري أيضًا السماح بحدوث نفس العملية فيما يتعلق بالمعرفة الأكاديمية. سيتطلب ذلك إنتاج أشكال جديدة من النصوص واللغات والتقنيات للاتصال في جميع مجالات مفهوم التاريخ هذه. يجب أن نلاحظ أيضًا، أنه عند اختزال مشكلة المواجهة بين المؤرخ والجمهور الأوسع لإنتاج صيغ حوار جديدة وهيمنة التقنيات، فإننا لا نستنفد مشكلة توسيع المساحات والجمهور من أجل انضباط التاريخ. أظهر «جوراندير ماليربا»، على سبيل المثال، كيف أن إنتاج بعض الروايات التاريخية عن تاريخ البرازيل وأمريكا اللاتينية، المكتوبة بطريقة ولغة جذابة لعامة الناس، يؤدي إلى عواقب سلبية بسبب إعادة إنتاج الصور النمطية والأحكام المسبقة والعنف. التأكيد على أن الشكل الذي يمكن الوصول إليه لا يكفي لإنشاء شكل جديد من أشكال الاتصال إذا لم يقترن بالعناية بالبحوث التجريبية وما يترتب عليها من آثار أخلاقية.

يجب أيضًا مناقشة إنتاج تنسيقات اتصال جديدة تتعلق بالتكنولوجيا الرقمية. أجبر الانفتاح على وسائل الإعلام الرقمية المؤرخين العامين على مواجهة مجال تكنولوجي سريع التغير. يحدث التاريخ العام أيضًا في عوالم افتراضية تتكون من بيئات تفاعلية ثلاثية الأبعاد ومدونات الإنترنت ومزج الشبكات الاجتماعية وتطبيقات الهاتف المحمول، وغالبًا ما تنطوي على استثمارات كبيرة ومخاطر مالية. ومع ذلك، فإن السؤال الذي لم يُطرح بعد هو ما إذا كانت هذه العلاقة مع التكنولوجيا قد حسَّنت من قدرة التاريخ العام على تحقيق أهدافه الرئيسية مثل تحفيز النشاط المدني والديمقراطي وتأهيله. يسلط «أندرو هيرلي» الضوء على أن أوجه العجز في التعليم (بالإضافة إلى النقص المالي بالطبع) قد حرمت المجتمعات المحيطية من إمكانية المشاركة الكاملة مع التكنولوجيا. أثار هذه البيانات بناءً على بحث أجري في حي فقير في سانت لويس بولاية ميسوري. كان لا بد من تكييف التصميم الأولي الذي اقترحه هيرلي من خلال الجمع بين الأدوات الرقمية وأنماط الاتصال الأكثر تقليدية. وكمثال على ذلك، فإن إنتاج الحقائق الافتراضية وإمكانية الانغماس ثلاثي الأبعاد، دون الوصول إلى برامج تعليمية فعالة، يجعل وظيفة الماضي بمثابة قيد أكثر من كونها ذخيرة من الأفكار ومصادر الإلهام. في هذه الحالات، «يستهلك المرء الماضي» كمنتج من خلال التوسع في التسويق؛ وبذلك تضيع إمكانات الماضي النقدية والانعكاسية والجمالية. عند التأكيد على تخصيص موضوعات معاصرة «قادرة على التأثير في طرق التفكير والعمل السياسي». الموضوعات التي تعمل حتمًا في التكوين المشترك للجمهور، يرتبط التاريخ العام ارتباطًا وثيقًا بالفصول الدراسية. لذلك، تعتبر الفصول الدراسية من الأماكن التي تؤدي إلى التكامل بين إنتاج المعرفة التاريخية وتداولها، وأشكال عرضها، وجمهور

له مطلب عملي فيما يتعلق بما يتم تعلمه. بهذا المعنى، سيكون تدريس التاريخ مثالًا على أداء التاريخ العام. هناك اهتمام بتدريب الناس على المواطنة وتضخيم الأصوات والمواضيع. يحدث هذا عندما تأتي الحاجة إلى تطوير تدريس التاريخ من منهجيات ولغات مختلفة يكون للخيال، على سبيل المثال، أهمية حاسمة لتجنب التبسيط المجرد والبعد عن الماضي. جادل «ديفيد كينج» بأن التاريخ العام يمثل تهديدًا لمعظم أقسام التاريخ التقليدية، بسبب وجود تحيز قوي ينبع من الدستور المحدد جيدًا والمستقر «لأطُر الانضباط»، ولصالح النصوص والبحث في الموضوعات الأوروبية والتاريخية القديمة جدًّا. وكلما ابتعدت عن أي من ذلك [..] ستجد المزيد من المقاومة». يدعي كينج أن التاريخ العام يشير إلى بدايات مقاربات تاريخية جديدة. تميل هذه المقاربات التاريخية الجديدة إلى أن تكون أكثر ديمقراطية ومكرسة للاختلاف من أجل العمل في العالم المعاصر، وما سيحدد إعادة توجيه الوظيفة الاجتماعية للتاريخ سيكون بالضبط هذا البعد الديمقراطي الموجود. من ناحية أخرى، إذا كان من الممكن فهم التاريخ العام على أنه حوار/ أداء للعالم الأكاديمي مع فضاءات مختلفة، فهو أيضًا تحقيق لروح مناسبة للتجارب التاريخية. عرَّف كينج التاريخ العام بأنه «إضفاء الطابع المؤسسي على الروح التي كانت لدى العديد من المؤرخين لمئات السنين، ولكن لم يكن هناك طريقة لإظهار هذه الروح». بالنسبة للتاريخ العام، هذه الروح هي إنجاز لروح المعرفة التاريخية، التي حددتها على أنها مطلب للوظيفة الاجتماعية للتاريخ التي تركز على العمل في المناقشات المعاصرة، بهدف فهم وتعقيد قضايا الجمهور من خلال أشكال ومساحات مختلفة من الحوار.

باختصار، إنه جهد علماني لتقليص الحد بين التقليدي و»غير التقليدي». ومع ذلك، فإن هذا الجهد لا يعني أن أداء «التاريخ العام» خالٍ من مخاطر تبسيط أو إفقار تجارب الماضي أثناء محاولة فهمها وتعبئتها بالمعنى البراغماتي.

يقدم الجدل المعاصر حول التاريخ مطلبًا لإدراج الرؤى الشعبية حول الماضي –التي تسير بالتوازي مع تطور التاريخ العام– التي تكثفت. إننا نحقق بشكل متزايد في الطرق التي نستوعب بها بعض التجارب التاريخية على وجه التحديد لأن التأريخ «المهني» لا يتحكم بشكل كامل في الوصول إلى التفكير التاريخي والإنتاج. كانت التجارب والروايات التي أنتجتها ووجهت إليها الجماهير غير المتخصصة، والتي كان لها تأثير أكبر على علاقة الموضوعات مع التاريخ أكثر من تأثيرها مع الفضاء المؤسسي، كانت الهدف الرئيسي للتأريخ الشعبي. لقد سمح الجهد المبذول لتحرير الماضي من قيود التاريخ الأكاديمي بتحليل الوعي التاريخي بشكل متزايد عبر المعاني الشعبية. يتيح هذا التحول اتخاذ إجراء أكثر واقعية موجهًا إلى العالم المعاصر. لا تتعلق التأريخات الشعبية بتوحيد التاريخ كنتيجة لمنتج واحد ولكنها تعكس مدى تعقيد الواجهة الثقافية والاجتماعية. يمكن أن يكون التخوف الشعبي من التاريخ بمثابة نموذج للتحليلات المهمة للطرق التي يفكر بها المجتمع حول التاريخ وكمساحات مفتوحة للتفكير، وحتى لقمع علاقة موضوعية مع الماضي.

تسمح التأريخات الشعبية –التي تتابع عن كثب وجهات النظر العالمية والأنطولوجيات المختلفة– بوصف بعض العلاقات مع الواقع، ولا تزال قادرة على المطالبة بإزاحة الأولويات المكرسة والأسس العلمية. تبرز أعمال المؤرخ «لويس أنطونيو سيماس» والمعلم «لويز روفينو» كمثال على هذه القوة. بدأ هؤلاء الباحثون من تجارب

تيريروس دي ماكومبا لاقتراح «نشوة معرفية» تدعي فكرة «العلوم السحرية» بدلًا من «العلوم الإنسانية». هذا هو بناء نظرية المعرفة التي تدمج الحكمة الأفريقية السوداء التي جلبت إلى البرازيل من خلال الشتات الأفريقي. تقاطعت هذه الحكمة مع حكمة الهنود الحمر ومع آخرين كثيرين. يقدم الكتاب (النار في الغابة: علم مومباس السحري) تاريخًا للبرازيل لا يركز على القيم الغربية بل يركز على مفترق طرق قادرة على فصلنا عن المعيارية، وعن الحدود الاستعمارية المفروضة بشكل عنيف ورمزي. هذا منظور بعيد عما تم الاتفاق عليه تقليديًا بأنه يُفهم على أنه علم. علاوة على ذلك، يقدم هذا العمل تقييمًا لاحتمالات لا حصر لها للوجود.

ملاحظات نهائية

سعى هذا المقال إلى تسليط الضوء على بعض المطالب الأنطولوجية والمعرفية والأخلاقية والسياسية التي يتم توجيهها إلى تخصص التاريخ في الوقت الحاضر، مع التأكيد على أن هذه المطالب تستهدف أيضًا العلوم الإنسانية بشكل عام. على الرغم من أن هذه المقالة قد تكون تعرضت لخطر التعميم من خلال الإشارة إلى التاريخ كمجال واحد، إلا أنني أود أن أشير إلى أنني على دراية بتعقيد وتنوع هذا التخصص. ما حاولت مناقشته من تاريخ التأريخ ونظرية التاريخ هو أنه عندما يتم دمج هذه الحقول وتحويلها إلى الآفاق الزمنية، فإنها تساعد في تحديد الاتجاهات الأكثر عمومية للفكر التاريخي والفكر ككل.

ترتبط بعض المطالب «غير التقليدية» للتاريخ التي تم تحديدها بالسمة الأدائية والجمالية للماضي، والأبعاد الأخلاقية المعنية بالاختلاف (تعددية الروايات وموضوعاتها)، وتوسيع المناقشات حول أداء المؤرخين، وعلى الفور الانتباه إلى التفسيرات الشعبية للتاريخ. يعني تجاهل هذه المطالب المخاطرة بالإصرار على نظام ينكر الاختلاف من خلال تخصيص معاني عالمية للأحداث الطارئة والموضوعات الفردية. قد يرفض التركيز على هذا المنظور إلى أي مدى يدين الانضباط للمساحات الأخرى والقضايا المتأصلة في عملية إضفاء الطابع المؤسسي التي لا تزال قيد الاستكشاف. أنا أشير إلى فهم كيفية نشوء بروتوكولاتهم ومحتوياتهم من الصراع/ النقد مع أولئك الذين تم رفضهم. علاوة على ذلك، أشير إلى مدى أهمية هذه العملية لإسناد معانٍ جديدة إلى توجهاتهم المعرفية والاجتماعية. وبهذا المعنى، فإن فهم الطرق التي تدعي بها هذه العمليات التاريخية والتأريخية الجديدة الانفتاح على «غير التقليدي» يمكن أن تساعد في بناء تأملات وممارسات تاريخية أكثر تعقيدًا فيما يتعلق بمسؤولية التاريخ بحسب إمكانياته وحدوده الزمنية ●

* تامارا دي أوليفيرا رودريجز (Tamara de Oliveira Rodrigues) أستاذ في جامعة ولاية ميناس جيرايس. دكتوراه في التاريخ من جامعة أورو بريتو الفيدرالية (2019)، قسم الأدب المقارن، جامعة ستانفورد، ماجستير في التاريخ. لديها أبحاث مرتبطة بنظرية التاريخ، والتاريخ البرازيلي، ونظريات المعرفة الشعبية وتاريخ الإمبراطورية والبرازيل المعاصرة. وهي واحدة من المحررين المسؤولين عن بوابة مجلة العلوم الإنسانية على شبكة الانترنت، التي تهدف إلى نشر المعرفة العامة المتعلقة بالعلوم الإنسانية– المترجم.

** مصدر المقال: https://doi.org/10.15848/hh.v12i29.1303

شارلوت بيركنز جيلمان



ورق حائط أصفر اللون
قصة: شارلوت بيركنز جيلمان*

ترجمة :

د.هاني حجاج

نادرًا ما يؤمِّن أشخاص عاديون مثل جون وأنا، قاعات الأجداد في الصيف.
إنه قصر استعماري، ملكية وراثية، أود أن أقول -بالمختصر المفيد- منزل مسكون، فأبلغ ذروة السعادة الرومانسية، لكن هذا سيتطلب الكثير من تقرير المصير!
ما زلت أعلن بفخر أن هناك شيئًا غريبًا بصدد هذا الموضوع.
عدا ذلك، لماذا يجب أن يُترك بثمن بخس؟ ولماذا ظل كل هذا الوقت غير مرغوب فيه؟
يضحك جون مني بالطبع، لكن المرء يتوقع ذلك في حياة الزواج.
جون عملي في أقصى الحدود.
ليس لديه صبر على الإيمان، والرعب شديد من الخرافات، ويسخر علانية من أي حديث عن أشياء لا يمكن الشعور بها ورؤيتها وتسجيلها في أرقام.
جون طبيب، وربما -لن أقول ذلك لنفس حية، بالطبع، لكن هذه ورقة ميتة وإراحة كبيرة لذهني- ربما هذا هو أحد الأسباب التي تجعلني لا أتحسن بشكل أسرع.
أترى، هو لا يؤمن بأنني مريضة! وماذا يمكن للمرء أن يفعل؟ إذا طمأن طبيب ذو مكانة عالية، وزوج المرء، الأصدقاء والأقارب أنه لا يوجد شيء في الحقيقة

يتعلق بالاكتئاب العصبي المؤقت –وهو نزعة هستيرية طفيفة– فما الذي يجب على المرء أن يفعله؟
أخي أيضًا طبيب، وهو أيضًا ذو مكانة عالية، وهو يقول نفس الشيء.
لذا فأنا آخذ الفوسفات أو الفوسفيت– أيهما كان، والمقويات، والرحلات، والهواء، والتمارين الرياضية، وأنا ممنوعة تمامًا من "العمل" حتى أتعافى مرة أخرى.
أنا شخصيًّا لا أتفق مع أفكارهم. أنا عن نفسي أعتقد أن العمل اللائق، مع الإثارة والتغيير، سيفيدني.
لكن ما الذي يجب على المرء أن يفعله؟
لم أكتب لبعض الوقت على الرغم منهم. لكنه يرهقني كثيرًا. يجب أن أكون خبيثة حيال ذلك، أو أواجه معارضة شديدة.
أتخيل أحيانًا أنه في حالتي إذا كانت لديَّ معارضة أقل والمزيد من دعم المجتمع والحافز، لكن جون يقول إن أسوأ شيء يمكنني فعله هو التفكير في حالتي، وأعترف أن ذلك دائمًا ما يجعلني أشعر بالسوء.
لذلك سأترك حالتي في حالها وأتحدث عن المنزل.
أجمل مكان! إنه وحيد تمامًا، يقف بعيدًا عن الطريق، على بعد ثلاثة أميال من القرية. هذا يجعلني أفكر في الأماكن الإنجليزية التي تقرأ عنها، فهناك سياج وجدران وبوابات تقفل، والكثير من المنازل الصغيرة المنفصلة لعمال الحدائق والناس.
هناك حديقة دمها خفيف، لذيذة! لم أر قط مثل هذه الحديقة. كبيرة ومظللة، مليئة بالممرات ذات الحدود الصندوقية، ومبطنة بأشجار طويلة مغطاة بالعنب ومقاعد تحتها.
كانت هناك دفيئات أيضًا، لكنها كلها محطمة الآن.
كان هناك بعض المشاكل القانونية، على ما أعتقد، شيء ما بشأن الورثة والورثة المشتركين؛ على أي حال، كان المكان فارغًا منذ سنوات.
أخشى أن يفسد شبحيتي؛ لكني لا أهتم، هناك شيء غريب في المنزل، أشعر به.
حتى أنني قلت ذلك لجون ذات مساء في ضوء القمر، لكنه قال إن ما شعرت به كان (لطشة برد)، وأغلق النافذة.
أشعر بالغضب من جون بشكل غير معقول أحيانًا.
أنا متأكد من أنني لم أكن معتادة على أن أكون حساسة جدًّا. أعتقد أنه بسبب هذه الحالة العصبية.
لكن جون يقول إذا شعرت بذلك فسأهمل ضبط النفس المناسب؛ لذلك أتحمل كل ما في وسعي للسيطرة على نفسي، قبله على الأقل، وهذا يجعلني أشعر بالتعب الشديد.
لا أحب غرفتنا قليلًا. كنت أرغب في واحدة في الطابق السفلي تُفتح على الساحة وبها ورود في جميع أنحاء النافذة، ومثل هذه النسق من الطراز القديم الجميل! وأما جون فلم يسمع به.
قال إنه كانت هناك نافذة واحدة فقط ولا يوجد مكان لسريرين، ولا توجد غرفة قريبة له إذا أخذ آخر.
إنه حريص للغاية ومحب، ولا يسمح لي بالتقليب دون توجيه خاص إلا بصعوبة.
لدي وصفة طبية لكل ساعة في اليوم؛ إنه يأخذ كل الرعاية مني، ولذا أشعر بالامتنان في الأساس لعدم تقديره أكثر.
قال إننا جئنا إلى هنا فقط من أجل خاطري، وأنني سأحصل على راحة تامة وكل الهواء الذي يمكنني الحصول عليه. قال: «إن تمرينك يعتمد على قوتك يا عزيزتي، وطعامك يعتمد إلى حد ما على شهيتك؛ لكن الهواء يمكنك امتصاصه طوال الوقت». لذلك أخذنا الحضانة في أعلى المنزل.
إنها غرفة كبيرة جيدة التهوية، الطابق بأكمله تقريبًا، مع نوافذ تبدو من جميع النواحي، ووفرة في الهواء والشمس. لقد كانت حضانة أولًا ثم ملعبًا وصالة للألعاب الرياضية، يجب أن أحكم عليها؛ لأن النوافذ

مسدودة للأطفال الصغار وفي الجدران تعاليق وأشياء. يبدو الطلاء والورق كما لو أن مدرسة للبنين قد استخدمتهما. تم تجريده –ورق الحائط– في رقع كبيرة حول رأس سريري، بقدر ما أستطيع الوصول إليه، وفي مكان رائع على الجانب الآخر من الغرفة منخفض. لم أر قط ورقة أسوأ في حياتي.
أحد تلك الأنماط المتوهجة المترامية الأطراف التي ترتكب كل خطيئة فنية.
إنه ممل بما يكفي لإرباك العين في المتابعة، وفظ بما يكفي لإثارة الغضب باستمرار، وإثارة الدراسة النقدية، وعندما تتبع المنحنيات العرجاء وغير المؤكدة لمسافة صغيرة، ينتحرون فجأة –يغرقون في زوايا شائنة، ويدمرون أنفسهم بهمس غير مسموع– بفعل التناقضات.
اللون طارد، مقزز تقريبًا. محترق، أصفر غير نظيف، تلاشى بشكل غريب بسبب ضوء الشمس البطيء.
إنه برتقالي باهت ولكنه قاتم في بعض الأماكن، ولون كبريت مريض في أماكن أخرى.
لا عجب أن الأطفال كرهوه! يجب أن أكره ذلك بنفسي إذا اضطررت للعيش في هذه الغرفة لفترة طويلة.
الآن يأتي جون، ويجب أن أضع هذا بعيدًا، إنه يكره أن أكتب كلمة.

***

لقد قضينا أسبوعين هنا، ولم أشعر بالرغبة في الكتابة من قبل، منذ ذلك اليوم الأول.
أنا الآن أجلس بجانب النافذة، في هذه الحضانة الفظيعة، ولا يوجد ما يعيق كتابتي بقدر ما أريد، باستثناء قلة القوة.
يظل جون بعيدًا طوال اليوم، وحتى في بعض الليالي التي تكون فيها حالاته خطيرة.
أنا سعيدة أن قضيتي ليست جادة إلى هذا الحد!
لكن هذه الاضطرابات العصبية محبطة للغاية.
لا يعرف جون كم أعاني حقًّا. إنه يعلم أنه لا يوجد سبب للمعاناة، وهذا يرضيه.
بالطبع هي فقط العصبية.
إنها تثقل كاهلي حتى لا أقوم بواجبي بأي شكل من الأشكال!
قصدت أن أكون مثل هذه المساعدة لجون، مثل هذه الراحة والراحة الحقيقية، وأنا هنا عبء بالفعل!
لن يصدق أحد ما هو الجهد المبذول لفعل ما أقدره قليلًا: ارتداء الملابس والترفيه وترتيب الأشياء.
إنه لمن حسن الحظ أن ماري جيدة جدًّا مع الطفل. يا له من طفل عزيز!
ومع ذلك لا يمكنني أن أكون معه، فهذا يجعلني متوترة للغاية.
أفترض أن جون لم يكن متوترًا أبدًا في حياته. يضحك عليَّ كثيرًا بخصوص هذه الخلفية!
في البداية كان ينوي إعادة ترتيب الغرفة، لكنه قال بعد ذلك إنني كنت أتركها تتحسن، وأنه ليس هناك ما هو أسوأ بالنسبة للمريض العصبي من إفساح المجال لمثل هذه الأوهام.
قال إنه بعد تغيير ورق الحائط سيكون هناك السرير الثقيل، ثم النوافذ ذات القضبان، ثم تلك البوابة في مقدمة الدرج، وهكذا.
قال: «أنتِ تعلمين أن المكان جيد لك، وفي الحقيقة، يا عزيزتي، لا أهتم بتجديد المنزل لمدة إيجار ثلاثة أشهر فقط".
قلت: «إذن، دعنا ننزلق إلى الطابق السفلي، وهناك غرف جميلة من هذا القبيل".
ثم أخذني بين ذراعيه ووصفني بأنني أوزة صغيرة مباركة، وقال إنه سينزل في القبو إذا أردت، وسيُبيضه في الصفقة.
لكنه محق بما فيه الكفاية بشأن الأسرَّة والنوافذ والأشياء.
إنها غرفة جيدة التهوية ومريحة كما يرغب أي شخص، وبالطبع لن أكون سخيفة لدرجة تجعله غير مرتاح لمجرد نزوة.
أنا حقًّا مغرمة جدًّا بالغرفة الكبيرة، كل ذلك ما عدا

الأوراق الفظيعة تلك.
من نافذة واحدة أستطيع أن أرى الحديقة، تلك العروش الغامضة المظللة، الزهور القديمة الشائكة، والشجيرات والأشجار.
من مكان آخر، أحصل على منظر جميل للخليج ورصيف خاص صغير ينتمي إلى الحوزة. هناك ممر مظلل جميل يمتد من المنزل إلى الأسفل. أتخيل دائمًا أنني أرى أشخاصًا يسيرون في هذه المسارات العديدة والأشجار، لكن جون حذرني من عدم إفساح المجال للتخيل على الأقل. يقول إنه بفضل قوتي التخيلية وعادتي في صنع القصة، من المؤكد أن ضعفًا عصبيًّا سيؤدي إلى كل أنواع الأوهام المتحمسة، وأنه يجب عليَّ استخدام إرادتي وحساسيتي للتحقق من طبيعة هذا الميل. لذا أحاول.
أعتقد أحيانًا أنه إذا كنت جيدًا بما يكفي للكتابة قليلًا، فسيخفف ذلك من ضغط الأفكار ويريحني.
لكني أجد أنني أشعر بالتعب الشديد عندما أحاول.
إنه لمن المحبط للغاية ألا يكون لديَّ أي نصيحة أو رفقة حول عملي. عندما أتعافى حقًّا، يقول جون سنطلب من ابن عمي هنري وجوليا زيارة طويلة؛ لكنه يقول إنه سيضع الأشغال النارية في غطاء الوسادة قريبًا للسماح لي بإثارة الناس الآن.

"شارلوت بيركنز ستيتسون"، كانت عالمة إنسانية وروائية وكاتبة ومحاضرة أمريكية ومناصرة للإصلاح الاجتماعي، عالم تحسين النسل. كانت نسوية طوباوية وكانت بمثابة نموذج يحتذى به للأجيال القادمة من النسويات بسبب مفاهيمها غير التقليدية وأسلوب حياتها. تم إدخالها في قائمة مشاهير النساء الوطنية. أفضل عمل بقي لها اليوم هو قصتها القصيرة شبه السيرة الذاتية "The Yellow Wallpaper"

أتمنى أن أتمكن من التعافي بشكل أسرع.
لكن يجب ألا أفكر في ذلك.
هذه الأوراق تبدو لي وكأنها تعرف مدى تأثيرها الخبيث!
هناك بقعة متكررة حيث يتدلى النمط مثل عنق مكسور وعينان منتفختان تحدقان فيك رأسًا على عقب.
أنا غاضبة بشكل إيجابي من مسألة الوقاحة وخلود البقعة. بقع. يزحفون لأعلى ولأسفل وللجانبين، وتلك العيون السخيفة التي لا ترمش موجودة في كل مكان.
هناك مكان واحد لا يتطابق فيه عرضان، وتتجه كل العيون لأعلى ولأسفل في الخط، أحدهما أعلى قليلًا من الآخر.
لم أر أبدًا الكثير من التعبيرات في شيء غير حي من قبل، وكلنا نعرف مقدار التعبير الذي لديهم! اعتدت أن أستلقي مستيقظة عندما كنت طفلة وأحصل على المزيد من الترفيه والرعب من الجدران الفارغة والأثاث البسيط أكثر مما يمكن أن يجده معظم الأطفال في متجر الألعاب.
أتذكر ما كانت تستخدم فيه مقابض مكتبنا القديم الكبير، وكان هناك كرسي واحد بدا دائمًا كصديق قوي.
اعتدت أن أشعر أنه إذا بدت أي من الأشياء الأخرى عنيفة جدًّا، فيمكنني دائمًا القفز على هذا الكرسي وأكون آمنة.

الأثاث في هذه الغرفة ليس أسوأ من الأثاث غير المتناغم، ولكن كان علينا إحضاره جميعًا من الطابق السفلي. أفترض أنه عندما تم استخدام هذا كغرفة ألعاب، كان عليهم إخراج أشياء الحضانة، ولا عجب! لم أر قط مثل هذا الخراب الذي أحدثه الأطفال هنا.

ورق الحائط، كما قلت من قبل، ممزق في بعض المواقع، وهو أقرب إلى الأخ. لا بد أنه كان يتمتع بالمثابرة وكذلك الكراهية.

ثم يتم خدش الأرض وتقطيعها وتشققها، ويتم حفر الجص نفسه هنا وهناك، وهذا السرير الثقيل الكبير، وهو كل ما وجدناه في الغرفة، يبدو كما لو كان خلال الحروب.

***

لكني لا أمانع في ذلك قليلًا. فقط الورق.

هناك تأتي أخت جون. يا لها من فتاة عزيزة، وحذرة مني! يجب ألا أدعها تجدني أكتب. إنها مدبرة منزل مثالية ومتحمسة، وتأمل ألا تكون مهنة أفضل. أعتقد حقًّا أنها تعتقد أن الكتابة هي التي جعلتني أشعر بالمرض!

لكن يمكنني الكتابة عندما تكون بالخارج، وأراها بعيدًا عن هذه النوافذ.

هناك طريق يسيطر على الطريق، طريق جميل مظلل ومتعرج وطريق يطل على الريف. بلد جميل، أيضًا، مليء بالدردار والمروج المخملية.

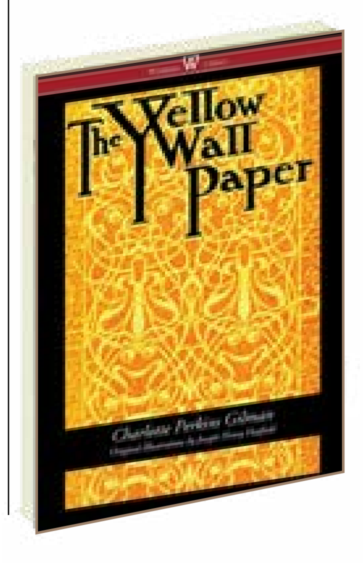
تحتوي هذه الخلفية على نوع من النمط الفرعي في ظل مختلف، وهو لون مزعج بشكل خاص، حيث يمكنك رؤيته فقط في أضواء معينة، وليس بوضوح في ذلك الوقت.

لكن في الأماكن التي لا تتلاشى فيها، وحيث تكون الشمس كذلك، يمكنني أن أرى نوعًا غريبًا، ومثيرًا، وخاليًا من الشكل، يبدو أنه يتجول خلف هذا التصميم السخيف والواضح للواجهة.

هناك أخت على الدرج!

***

حسنًا، لقد انتهى الرابع من يوليو! ذهب الناس وأنا متعبة. اعتقد جون أنه قد يكون من الجيد لي أن أرى شركة صغيرة، لذلك كان لدينا للتو والدة ونيلي والأولاد لمدة أسبوع.



بالطبع لم أفعل شيئًا. ترى جيني في كل شيء الآن. لكنها أتعبتني في كل نفس.

يقول جون إنني إذا لم أتحمل بشكل أسرع فسوف يرسلني إلى فير ميتشل في الخريف.

لكني لا أريد الذهاب إلى هناك على الإطلاق. كان لديَّ صديقة كانت بين يديه ذات مرة، وهي تقول إنه مثل جون وأخي، أكثر من ذلك!

إلى جانب ذلك، فإن الذهاب إلى أبعد من ذلك يعد بمثابة تعهد.

لا أشعر كما لو أن الأمر يستحق بعض الوقت أن أسلم يدي من أجل أي شيء، وأنا أشعر بالضيق والتشكيك بشكل رهيب.

لا أبكي من أي شيء، وأبكي معظم الوقت.

بالطبع لا أفعل عندما يكون جون هنا، أو أي شخص آخر، ولكن عندما أكون وحدي.

وأنا وحدي الآن صفقة جيدة. يتم الاحتفاظ بجون في المدينة في كثير من الأحيان بسبب القضايا الخطيرة، وجيني جيدة وتتركني وحدي عندما أريدها.

لذلك أمشي قليلًا في الحديقة أو في ذلك الممر الجميل، أجلس على الشرفة تحت الورود، وأستلقي هنا كثيرًا.

أنا مغرمة حقًّا بالغرفة على الرغم من ورق الحائط. ربما بسبب خلفية المنظر.

تسكن في ذهني هكذا!
أستلقي هنا على هذا السرير الكبير الثابت -وهو مُسمَّر، على ما أعتقد- وأتبع هذا النمط كل ساعة تقريبًا. إنها جيدة مثل الجمباز، أؤكد لكم. سأبدأ، كما نقول، في الأسفل، في الزاوية هناك حيث لم يتم لمسها، وأقرر للمرة الألف أنني سأتبع هذا النمط غير المجدي إلى نوع من الاستنتاج.
أعرف القليل عن مبدأ التصميم، وأعلم أن هذا الشيء لم يتم ترتيبه وفقًا لأي قوانين إشعاع، أو تناوب، أو تكرار، أو تناظر، أو أي شيء آخر سمعت عنه من قبل.
إنه نمط يتكرر، بالطبع، من خلال العرض، لكن ليس بخلاف ذلك.
عند النظر إلى كل عرض في اتجاه واحد يقف بمفرده، فإن المنحنيات المتضخمة والازدهار -نوع من «الرومانسية المنحطة» مع الهذيان الارتعاشي- تتجول صعودًا وهبوطًا في أعمدة منعزلة من التعب.
لكن، من ناحية أخرى، يتواصلون بشكل قطري، وتتدفق الخطوط العريضة المترامية الأطراف في موجات مائلة كبيرة من الرعب البصري، مثل الكثير من الأعشاب البحرية المتساقطة في مطاردة كاملة.
كل شيء يسير أفقيًّا أيضًا، على الأقل يبدو كذلك، وأنا أرهق نفسي في محاولة تمييز ترتيب السير في هذا الاتجاه.
لقد استخدموا عرضًا أفقيًّا للإفريز، وهذا يزيد الارتباك بشكل رائع.
هناك نهاية واحدة من الغرفة حيث تكون سليمة تقريبًا، وهناك، عندما تتلاشى الأضواء المتقاطعة وتشرق الشمس المنخفضة عليها مباشرة، يمكنني تقريبًا تخيل الإشعاع بعد كل شيء. يبدو أن التبرعم اللامتناهي يتشكل حول مركز مشترك والاندفاع يحدث في انغمار متهور من إلهاء متساوٍ. يجعلني متعبة لمتابعة ذلك. أعتقد أنني سوف آخذ قيلولة.
لا أعرف لماذا يجب أن أكتب هذا.
لا أريد.
لا أشعر بأنني قادرة.
وأنا أعلم أن جون سيعتقد ذلك سخيفًا. لكن يجب أن أقول ما أشعر به وأفكر فيه بطريقة ما. إنه يبعث على الارتياح!
لكن الجهد أصبح أكبر من الراحة.
نصف الوقت الآن، أنا كسولة بشكل رهيب، وأستلقي كثيرًا.
يقول جون إنني يجب ألا أفقد قوتي، وقد جعلني أتناول زيت كبد سمك القد والكثير من المقويات والأشياء، ناهيك عن البيرة والنبيذ واللحوم النادرة.
عزيزي جون! إنه يحبني كثيرًا ويكره أن أكون مريضة. حاولت أن أجري معه حديثًا معقولًا وجادًّا في ذلك اليوم، وأخبره كيف أتمنى أن يسمح لي بالذهاب والقيام بزيارة لابن عمي هنري وجوليا.
لكنه قال إنني لا أستطيع الذهاب، ولا أستطيع تحمله بعد وصولي؛ ولم أقم بعمل حالة جيدة جدًّا لنفسي، لأنني كنت أبكي قبل أن أنتهي.
يجب أن يكون مجهودًا كبيرًا بالنسبة لي للتفكير بشكل صحيح. فقط هذا الضعف العصبي، على ما أظن.
جمعني العزيز جون بين ذراعيه، وحملني للتو إلى الطابق العلوي ووضعني على السرير، وجلس بجانبي وقرأ لي حتى أتعب رأسي.
قال إنني محبوبته وراحته وكل ما لديه، وأنه يجب أن أعتني بنفسي من أجله، وأبقى على ما يرام.
يقول لا أحد يستطيع أن يساعدني سواي في الخروج من كل ذلك، وأنه يجب عليَّ استخدام إرادتي وضبط نفسي وعدم ترك أي خيالات سخيفة تهرب معي.
هناك راحة واحدة، الطفل بصحة جيدة وسعيد، وليس عليه أن يشغل هذه الحضانة بورق حائط مروع.

لو لم نستخدمها لكان الطفل المبارك! يا له من هروب محظوظ! لماذا، لن يكون لدي طفل، شيء صغير مؤثر، يعيش في مثل هذه الغرفة للعوالم.
لم أفكر في الأمر من قبل، لكن من حسن حظي أن جون أبقاني هنا بعد كل شيء. أستطيع أن أتحمل الأمر أسهل بكثير من الطفل، كما ترى.
بالطبع لم أذكر ذلك لهم بعد الآن، فأنا حكيمة للغاية، لكنني أراقب كل شيء على حاله.
هناك أشياء في تلك الورقة لا يعرفها أحد سواي، أو سيفعلها أبدًا.
خلف هذا النمط الخارجي تصبح الأشكال المعتمة أكثر وضوحًا كل يوم.
إنه دائمًا نفس الشكل، فقط عدد كبير جدًا.
وهي مثل امرأة تنحني وتتسلل خلف هذا النمط. لا أحبها قليلا. أتساءل –بدأت أفكر– أتمنى أن يأخذني جون بعيدًا من هنا!
من الصعب جدًّا التحدث مع جون عن حالتي، لأنه حكيم جدًّا، ولأنه يحبني كثيرًا.
لكنني جربته الليلة الماضية.
كان ضوء القمر. يضيء القمر في كل مكان، تمامًا كما تشرق الشمس.
أكره رؤيته أحيانًا، فهو يزحف ببطء شديد، ودائمًا ما يأتي عبر نافذة أو بأخرى.
كان جون نائمًا وكنت أكره إيقاظه، لذلك ظللت أشاهد ضوء القمر على تلك الخلفية المتموجة حتى شعرت بالخوف.
يبدو أن الشكل الباهت خلفها يهز الأنماط، تمامًا كما لو كانت تريد الخروج.
استيقظت بهدوء وذهبت لأرى ما إذا كانت الورقة قد تحركت، وعندما عدت كان جون مستيقظًا.
"ما هذا أيتها الفتاة الصغيرة؟» قال. «لا تمشي هكذا، ستصابين بالبرد».
اعتقدت أن الوقت مناسب للتحدث، فقلت له إنني لم أكن أرتاح هنا حقًّا، وأنني كنت أتمنى أن يأخذني بعيدًا.
"لماذا يا عزيزتي؟" قال: "سوف ينتهي عقد الإيجار في غضون ثلاثة أسابيع، ولا أستطيع أن أرى كيف أغادر من قبل. لم تتم الإصلاحات في المنزل، ولا يمكنني مغادرة المدينة الآن. بالطبع إذا كنت في خطر، كنت سأفعل، لكنك حقًّا أفضل، عزيزتي، سواء كنت تستطيعين رؤيته أم لا. أنا طبيب يا عزيزتي وأنا أعلم. أنت تكتسبين بعض اللحم واللون، وشهيتك أفضل. أشعر حقًّا أنك أسهل كثيرًا الآن».
قلت: «أنا لا أزن أكثر من ذلك بقليل، ولا نفس القدر؛ وقد تتحسن شهيتي للطعام في المساء، عندما تكون هنا، لكنها تسوء في الصباح عندما تكون بعيدًا".
"يسلم لي قلبها الصغير!" قال مع عناق كبير. "تكون مريضة كما تشاء! ولكن الآن دعينا نبارك ساعات الشروق بالنوم ونتحدث عنها في الصباح!".
"ولن تذهب بعيدًا؟» سألته بحزن.
"لماذا، كيف يمكنني يا عزيزتي؟ مرت ثلاثة أسابيع فقط وبعد ذلك سنقوم برحلة صغيرة لطيفة لبضعة أيام بينما تقوم جيني بإعداد المنزل. حقًّا يا عزيزتي، أنت أفضل!".
"ربما أفضل في الجسد».
بدأت، وتوقفت، لأنه جلس مستقيمًا ونظر إليَّ بنظرة صارمة ومثيرة للعيب لدرجة أنني لم أستطع أن أقول كلمة أخرى.
قال: «يا حبيبتي، أتوسل إليك، من أجلي ومن أجل طفلنا، وكذلك من أجلك، ألا تدعي هذه الفكرة تخطر ببالك أبدًا! لا يوجد شيء خطير للغاية ومذهل لمزاج مثل مزاجك. إنه خيال كاذب وأحمق. ألا يمكنك الوثوق بي كطبيب عندما أخبرك بذلك؟»».
لذلك بالطبع لم أقل المزيد عن هذه النتيجة، وذهبنا للنوم قبل فترة طويلة. لقد اعتقد أنني كنت نائمة أولًا، لكنني لم أفعل ذلك. استلقيت هناك لساعات في محاولة لتقرير ما إذا كان النمط الأمامي والنمط الخلفي يتحركان معًا

أو منفصلين.

***

على نمط مثل هذا، في ضوء النهار، هناك نقص في التسلسل، وتحدٍ للقانون، وهذا أمر مزعج دائم للعقل العادي.
اللون بشع بما فيه الكفاية، وغير موثوق به بما فيه الكفاية، ومثير للغضب بدرجة كافية، لكن النمط يسبب التعذيب.
تعتقد أنك أتقنتها، ولكن بمجرد أن تسير على قدم وساق في المتابعة، فإنها تقلب شقلبة إلى الوراء وها أنت ذا. يصفعك النمط على وجهك، ويقرعك، ويدوس عليك. إنه مثل الحلم السيئ.
النمط الخارجي عبارة عن أرابيسك مزهر يذكرنا بفطر. إذا كان بإمكانك تخيل مسند الضفدع في المفاصل، سلسلة لا نهائية من البراعم، تتبرعم وتنبت في تلافيف لا نهاية لها، – لماذا؟ هذا شيء من هذا القبيل.
هذا هو، في بعض الأحيان!
هناك خصوصية واحدة ملحوظة حول هذه الورقة، شيء لا يبدو أن أحدًا يلاحظه إلا أنا، وهو أنه يتغير مع تغير الضوء.
عندما تشرق الشمس من خلال النافذة الشرقية –أراقب دائمًا أول شعاع طويل مستقيم– يتغير بسرعة بحيث لا أستطيع تصديقه تمامًا.
هذا هو السبب في أنني أشاهده دائمًا.
بضوء القمر –يضيء القمر طوال الليل عندما يكون هناك قمر– لا أعرف أنه كان نفس الورق.
في الليل، في أي نوع من الضوء، في الشفق، وضوء الشموع، وضوء المصباح، والأسوأ من ذلك كله في ضوء القمر، يصبح أشرطة! أقصد النمط الخارجي، والمرأة التي تقف خلفه واضحة بقدر الإمكان!

***

لم أدرك لوقت طويل ما الذي ظهر من ورائه –هذا النمط الفرعي الخافت– لكنني الآن متأكدة تمامًا من أنها امرأة.
بحلول وضح النهار بانت خاضعة للهدوء والسكينة. أتخيل أن هذا هو النمط الذي يبقيها ثابتة. إنه محير للغاية. إنه يبقيني هادئة كل ساعة.
أنا أستلقي كثيرًا الآن. يقول جون إنه جيد بالنسبة لي، وأن أنام بقدر ما أستطيع.
في الواقع، بدأت هذه العادة بجعلي أستلقي لمدة ساعة بعد كل وجبة.
إنها عادة سيئة للغاية، أنا مقتنعة، كما ترى، أنني لا أنام.
وهذا يؤدي إلى الخداع، لأنني لا أخبرهم أنني مستيقظة، أوه، لا!
الحقيقة هي أنني أخاف قليلًا من جون.
يبدو غريبًا جدًّا في بعض الأحيان، وحتى جيني لديها نظرة لا يمكن تفسيرها.
يذهلني أحيانًا، كفرضية علمية، أنها ربما تكون الورقة!
لقد شاهدت جون عندما لم يكن يعلم أنني كنت أبحث، وأدخل الغرفة فجأة بادية الأعذار، وأمسكت به عدة مرات وهو ينظر إلى ورقة الحائط! وجيني أيضًا.
أمسكت جيني بيدها على الورقة ذات مرة في وضع مرتبك.
لم تكن تعلم أنني في الغرفة، وعندما سألتها بصوت هادئ، وبصوت هادئ للغاية، وبأكثر الطرق تقييدًا، ما الذي كانت تفعله بالورقة، استدارت كما لو تم القبض عليها وهي تسرق، وبدت غاضبة جدًّا. سألتني: ولماذا يجب أن أخيفها هكذا!
ثم قالت إن الورقة تلطخ كل شيء تلمسه، وأنها وجدت بقع صفراء على كل ملابسها وملابسي، وتمنت أن نكون أكثر حرصًا!
ألم يبدو ذلك بريئًا؟ لكنني أعلم أنها كانت تدرس هذا النمط، وأنا مصممة على ألا يكتشفه أحد غير نفسي!

***

أصبحت الحياة الآن أكثر إثارة مما كانت عليه من قبل. كما ترى، لدي شيء أكثر لأتوقعه، وأتطلع إليه، وأشاهده. أنا حقًّا أتناول طعامًا أفضل، وأنا أكثر

هدوءًا مما كنت عليه.
جون مسرور جدًا لرؤيتي أتحسن! ضحك قليلًا في ذلك اليوم، وقال إنني بدوت مزدهرة على الرغم من ورق الحائط الخاص بي.
أوقفته بضحكة. لم يكن لديَّ أي نية لإخباره أن ذلك بسبب ورق الحائط، كان يسخر مني. قد يرغب حتى في اصطحابي بعيدًا.
لا أريد المغادرة الآن حتى أكتشف الأمر. هناك أسبوع آخر، وأعتقد أن هذا سيكون كافيًا.
أشعر بتحسن كبير من أي وقت مضى! لا أنام كثيرًا في الليل، فمن الممتع مشاهدة التطورات؛ لكني أنام كثيرا في النهار.
في النهار يكون الأمر متعبًا ومحيرًا.
هناك دائمًا براعم جديدة على الفطر، وظلال جديدة من اللون الأصفر في كل مكان. لا يمكنني احتسابها، رغم أنني حاولت بضمير حي.
إنها أغرب أوراق حائط صفراء، تلك الخلفية! تجعلني أفكر في كل الأشياء الصفراء التي رأيتها على الإطلاق، ليست الأشياء الجميلة مثل النقوش، ولكن الأشياء القديمة الكريهة والصفراء السيئة.
لكن هناك شيء آخر حول تلك الورقة– الرائحة! لقد لاحظت ذلك في اللحظة التي دخلنا فيها الغرفة، لكن مع الكثير من الهواء والشمس لم يكن الأمر سيئًا. الآن لدينا أسبوع من الضباب والمطر، وسواء كانت النوافذ مفتوحة أم لا، فالرائحة هنا.
تزحف في جميع أنحاء المنزل.
أجدها تحوم في غرفة الطعام، وتتسرب في الردهة، وتختبئ في الصالة، وترقد في انتظاري على الدرج.
تدخل في شعري.
حتى عندما أذهب للركوب، إذا أدرت رأسي فجأة وفاجأته، فهناك تلك الرائحة!
هذه رائحة غريبة أيضًا! لقد قضيت ساعات في محاولة تحليلها، للعثور على رائحتها.
إنه عبق ليس سيئًا في البداية، ولطيفًا جدًّا، ولكنه أكثر الروائح رقة واستمرارية التي قابلتها على الإطلاق.
في هذا الطقس الرطب تكون فظيعة. أستيقظ في الليل وأجدها معلقة فوقي.
كانت تزعجني في البداية.
فكرت بجدية في حرق المنزل للوصول إلى الرائحة.
لكن الآن أنا معتادة على ذلك.
الشيء الوحيد الذي يمكنني التفكير فيه هو لون الورق!
رائحة صفراء.
هناك علامة مضحكة للغاية على هذا الحائط، منخفضة أسفل، بالقرب من العمود.
خط يمتد حول الغرفة. يذهب خلف كل قطعة أثاث، ما عدا السرير، طويل، مستقيم، حتى معانق، كما لو تم فركه مرارًا وتكرارًا.
أتساءل كيف تم ذلك ومن فعلها، ولماذا فعلوا ذلك. جولة وجولة وجولة، مستديرة وجوالة ودائرية، تجعلني أشعر بالدوار!
لقد اكتشفت شيئًا ما في النهاية.

***

من خلال مشاهدة الكثير في الليل، عندما يتغير الأمر، اكتشفت ذلك أخيرًا.
النمط الأمامي يتحرك، ولا عجب! المرأة وراء مسألة الهز!
أحيانًا أعتقد أن هناك عددًا كبيرًا من النساء في الخلف، وأحيانًا واحدة فقط، وهي تزحف بسرعة، ويهزها الزحف في كل مكان.
ثم في النقاط المضيئة للغاية، تظل ثابتة، وفي الأماكن المظللة للغاية، تمسك بالقضبان وتهزها بشدة.
وهي تحاول طوال الوقت التسلق. لكن لا أحد يستطيع التسلق عبر هذا النمط، إنه يخنق ذلك؛ أعتقد أن هذا هو سبب وجود العديد من الرؤوس.
يمرون، ثم يخنقهم النمط ويقلبهم رأسًا على عقب، ويجعل عيونهم بيضاء!
إذا تم تغطية هذه الرؤوس أو خلعها فلن يكون نصفها بهذا السوء.
أعتقد أن المرأة تخرج في النهار!
وسأخبرك لماذا –على انفراد– رأيتها!

أستطيع أن أراها من كل نافذة لديَّ!
إنها نفس المرأة، كما أعلم، لأنها دائمًا ما تزحف، ومعظم النساء لا يتسللن في ضوء النهار.
أراها على ذلك الممر الطويل المظلل، تتسلل صعودًا وهبوطًا. أراها في أكشاك تكعيبة العنب المظلمة، وهي تزحف في جميع أنحاء الحديقة.
أراها على ذلك الطريق الطويل تحت الأشجار، وهي تزحف على طول، وعندما تأتي عربة تختبئ تحت كروم العليق.
أنا لا ألومها قليلًا. يجب أن يكون الأمر مهينًا جدًّا أن يتم القبض عليك زاحفًا في وضح النهار!
أقفل الباب دائمًا عندما أتسلل في وضح النهار. لا أستطيع أن أفعل ذلك في الليل، لأنني أعلم أن جون سيشك في شيء ما في الحال.
وجون الآن غريب الأطوار لدرجة أنني لا أريد أن أزعجه. أتمنى أن يأخذ غرفة أخرى! علاوة على ذلك، لا أريد أن يخرج أحد تلك المرأة ليلًا إلا أنا.
غالبًا ما أتساءل عما إذا كان بإمكاني رؤيتها من جميع النوافذ مرة واحدة.
لكن، استدر بأسرع ما يمكنني، لا أستطيع إلا أن أرى من واحد في وقت واحد.
وعلى الرغم من أنني أراها دائمًا، فقد تتمكن من الزحف أسرع مما يمكنني الاستدارة!
كنت أراقبها أحيانًا بعيدة في الريف المفتوح، وهي تزحف بسرعة ظل سحابة في ريح شديدة.
إذا كان من الممكن فقط نزع هذا النمط العلوي من أسفل! أعني أن أجربها شيئًا فشيئًا.
لقد اكتشفت شيئًا آخر مضحكًا، لكنني لن أخبره هذه المرة! لا تثق في الناس كثيرًا.
لم يتبق سوى يومان آخران لإخراج هذه الورقة، وأعتقد أن جون بدأ يلاحظ. أنا لا أحب النظرة في عينيه.
وسمعته يسأل جيني الكثير من الأسئلة المهنية عني. كان لديها تقرير جيد جدًّا لتقدمه.
قالت إنني أنام كثيرًا في النهار.
يعلم جون أنني لا أنام جيدًا في الليل، لأنني أشعر بهدوء شديد!
سألني جميع أنواع الأسئلة أيضًا، وتظاهر بأنه محب جدًّا ولطيف.
كأنني لا أستطيع الرؤية من خلاله!
ما زلت لا أتساءل أنه يتصرف هكذا، ينام تحت هذه الورقة لمدة ثلاثة أشهر.
إنه يهمني فقط، لكنني أشعر بالثقة من أن جون وجيني قد تأثرا به سرًا.
يا هلا! هذا هو اليوم الأخير، لكنه يكفي. سيبقى جون في المدينة طوال الليل ولن يخرج حتى هذا المساء.
جيني أرادت أن تنام معي، الشيء الماكر! لكني أخبرتها أنني يجب أن أرتاح بلا شك أفضل لليلة كاملة.
كان ذلك ذكيًّا، لأنني في الحقيقة لم أكن وحدي قليلًا! حالما حل ضوء القمر، وبدأ هذا الشيء المسكين في الزحف وهز النمط، نهضت وركضت لمساعدتها.
تراجعت وارتجفت، ارتجفت وانسحبت، وقبل الصباح كنا قد خلعنا ياردات من تلك الورقة.
شريط يصل ارتفاعه إلى رأسي ونصفه حول الغرفة.
وبعد ذلك عندما جاءت الشمس وبدأ هذا النمط الفظيع يضحك عليَّ، أعلنت أنني سأنتهي منه اليوم!

***

نذهب غدًا، وهم ينقلون كل أثاثي للأسفل مرة أخرى لترك الأشياء كما كانت من قبل.
نظرت جيني إلى الحائط في اندهاش، لكنني أخبرتها بمرح أنني فعلت ذلك بدافع ضغينة من الشيء الشرير.
ضحكت وقالت إنها لا تمانع في فعل ذلك بنفسها، لكن يجب ألا أتعب.
كيف خانت نفسها في ذلك الوقت!
لكنني هنا، ولا يلمس أي شخص هذه الورقة سواي. لست على قيد الحياة!
حاولت إخراجي من الغرفة.

لقد كانت براءة اختراع
عظيمة للغاية! لكنني قلت
إنها كانت هادئة جدًّا وفارغة
ونظيفة الآن لدرجة أنني
اعتقدت أنني سأستلقي مرة
أخرى وأنام بكل ما أستطيع؛
وعدم إيقاظي حتى على
العشاء. كنت أتصل عندما
أستيقظ.
لذا فقد ذهبت الآن، وذهب
الخدم، وذهبت الأشياء،
ولم يتبق شيء سوى ذلك
السرير الرائع الذي تم
تثبيته، مع مرتبة القماش
التي وجدناها عليه.
سننام في الطابق السفلي
حتى الليل، ونأخذ القارب إلى
المنزل غدًا.
أنا أستمتع بالغرفة تمامًا،
والآن أصبحت عارية مرة
أخرى.
كيف مزق هؤلاء الأطفال
هنا!
هذا السرير مقضوم إلى حد
ما!
لكن يجب أن أذهب إلى العمل.
لقد أغلقت الباب وألقيت
بالمفتاح في الممر الأمامي.
لا أريد الخروج، ولا أريد أن
يأتي أحد، حتى يأتي جون.
أريد أن أذهله.
لدي حبل هنا لم تجده حتى
جيني. إذا خرجت تلك المرأة،
وحاولت الابتعاد، يمكنني
ربطها!
لكنني نسيت أني لا أستطيع
الوصول بعيدًا دون أي شيء
أقف عليه!
هذا السرير لن يتحرك!
حاولت أن أرفعه وأدفعه
حتى أصبحت عرجاء، ثم
غضبت جدًّا لدرجة أنني
قضمت قطعة صغيرة في
إحدى الزوايا، لكنها أضرت
بأسناني.
ثم نزعت كل الأوراق التي
استطعت الوصول إليها
واقفة على الأرض. تلتصق
بشكل فظيع والنمط يستمتع
بها فقط! كل تلك الرؤوس
المخنوقة والعيون المنتفخة
ونمو الفطريات المتمايلة
تصرخ بسخرية!
أشعر بالغضب بما يكفي
لأفعل شيئًا يائسًا. سيكون
القفز من النافذة تمرينًا
رائعًا، لكن القضبان قوية
جدًّا لدرجة يصعب معها
المحاولة.
بالإضافة إلى أنني لن أفعل
ذلك. بالطبع لا. أعلم جيدًا
أن خطوة من هذا القبيل غير
مناسبة وقد يساء فهمها.
لا أحب أن أنظر من النوافذ
حتى. هناك الكثير من هؤلاء
النساء الزاحفات، وهن
يزحفن بسرعة كبيرة.
أتساءل عما إذا كانوا جميعًا
خرجوا من تلك الخلفية كما
فعلت؟
لكني الآن مربوطة بإحكام
بحبل مخفي جيدًا. لا يمكنك
إخراجي من الطريق هناك!
أفترض أنني يجب أن أعود
وراء النمط عندما يأتي الليل،
وهذا صعب!
إنه لمن دواعي سروري أن
أكون في هذه الغرفة الرائعة

وأتجول كما يحلو لي!
لا أريد الخروج. لن أفعل، حتى لو طلبت مني جيني ذلك.
في الخارج عليك أن تزحف على الأرض، وكل شيء أخضر بدلًا من الأصفر.
لكن هنا يمكنني أن أتسلل بسلاسة على الأرض، وكتفي يتناسب مع تلك المعانقة الطويلة حول الحائط، لذلك لا يمكنني أن أفقد طريقي.
لماذا؟ جون على الباب!
لا فائدة، أيها الشاب، لا يمكنك فتحه!
كيف يقدر على النداء والهتاف؟!
الآن هو يبكي ويكافح من أجل بلطة.
سيكون من العار كسر هذا الباب الجميل!
"جون يا عزيزي!" قلت بأرق صوت، "المفتاح لأسفل عند الدرجات الأمامية!".
أسكته ذلك لبضع لحظات.
ثم قال بهدوء شديد، «افتحي الباب يا حبيبتي!».
قلت: «لا أستطيع». «المفتاح أسفل الباب الأمامي تحت ورقة!»
ثم قلتها مرة أخرى، عدة مرات، بلطف شديد وببطء، وقلت ذلك كثيرًا أنه كان عليه أن يذهب ويرى، وحصل عليه، بالطبع، ودخل. توقف عند الباب.
"ما المشكلة؟" بكى. "بحق اللّه، ماذا تفعلين؟!".
واصلت الزحف بنفس الطريقة، لكنني نظرت إليه من فوق كتفي.
قلت: «لقد خرجت أخيرًا، بالرغم منك أنت وجيني! وقد سحبت معظم الأوراق، لذا لا يمكنك إعادتي!".
والآن لماذا أغمي على ذلك الرجل؟ لكنه فعل ذلك، وعبر طريقي بجوار الحائط، لذلك كان عليَّ أن أتسلقه في كل مرة! ○

شارلوت بيركنز جيلمان (3 يوليو 1860– 17 أغسطس 1935)، والمعروفة أيضًا بـ«شارلوت بيركنز ستيتسون»، كانت عالمة إنسانية وروائية وكاتبة ومحاضرة أمريكية ومناصرة للإصلاح الاجتماعي، عالم تحسين النسل. كانت نسوية طوباوية وكانت بمثابة نموذج يحتذى به للأجيال القادمة من النسويات بسبب مفاهيمها غير التقليدية وأسلوب حياتها. تم إدخالها في قائمة مشاهير النساء الوطنية. أفضل عمل بقي لها اليوم هو قصتها القصيرة شبه السيرة الذاتية «The Yellow Wallpaper"، والتي كتبتها بعد نوبة شديدة من الذهان بعد الولادة.

شيريل سلين



كسوف.. مسرحية قصيرة جدًا

ترجمة :

د.محمد عبد الحليم غنيم

الشخصيات:

1- فتاة حالمة
2- ماك والد الفتاة
3- جو وتوم، صبيان في سن المراهقة
4- ماك جونيور شقيق الفتاة
5- الأم والدة الفتاة

يتم لعب جميع الأدوار بالبالغين

الديكور: بسيط

[تجلس الفتاة القرفصاء فى خزانة ملابسها، بقعة صغيرة ومربعة من الضوء مسلطة، تقرأ الفتاة من كتاب مفتوح فوق ركبتيها]

الفتاة (تقرأ): «وفي تلك اللحظة كان الجسم المظلم للقمر محاطًا فجأة بهالة من الألق الساطع، يشبه في الشكل والحجم ما يرسمه الرسامون حول رؤوس القديسين، لكن الأكثر روعة في حضور هذه الظاهرة ظهور ثلاثة نتوءات كبيرة».

(ترفع الفتاة رأسها من فوق الكتاب وتنظر من خلفها، وقفة)

الفتاة (تستأنف القراءة): «النتوءات النابعة على ما يبدو من محيط القمر، كانت مدهشة ورائعة لتلك الظاهرة، ومع ذلك يجب الاعتراف أنه كان هناك في ذات الوقت شيء ما فريدًا ورائعًا في مظهره».

(خشخشة مقبض الباب، ترتجف الفتاة خوفًا. إظلام. تسلط الإضاءة على ثلاثة أولاد منكبين فوق محرك: جو وتوم وماك جونيور، يفتش جو عبر صندوق الأدوات، مصدرًا صريرًا مزعجًا)

ماك جونيور: أفتش في صندوق تخزيم الأسهم.

جو: رائع.

توم: نعم.

(يفتش جو في صندوق الأدوات)

ماك جونيور: أريد شاهد تروس مع المحرك 400 بعد تحويل المحول..

جو: (وقفة) رائع.

توم: (وقفة) نعم.

مارك جونيور: إذا ننزل إلى نصف الكتلة الكبير..

جو: رائع.

توم: محزن.

ماك جونيور: (بصوت أعلى) خنق الوقود بأربعة براميل يفسد الكرابرتير.

جو: رائع.

توم: محزن.
ماك جونيور: (أعلى).. وكل ذلك الشيء الملعون مركب على أربعة صبايات لزجة لتحويل عزم الدوران.
جو: حارق الدخان القاتل.
توم: إطلاق شرير.
ماك جونيور: اللعنة على قوة الحصان.
(تدخل الفتاة)
ماك جونيور: أعطني مفتاح خمسة على ثمانية.
(جو يبحث في صندوق الأدوات، تقترب الفتاة)
الفتاة: مرحبًا، خمن ماذا؟ لديَّ سر.
جو: انظر إلى ذلك، أختك كبرت.
توم: محزن.
(ينظر ماك جونيور حيث ينظرون، ثم ينظر بعيدًا)
ماك جونيور: اللعنة، يجب نقل الزيت الجديد، بجوار عمود الخدمات، فيتحسن التزييت.
(تنسل الفتاة لإلقاء نظرة خاطفة على الأولاد، جو وتوم يسلطان أعينهما عليها مثل كلبين)
الفتاة: أيها البلطجية، لديَّ سر.
(تركض الفتاة خارجة، يرفع ماك جونيور رأسه من تحت غطاء المحرك)
ماك جونيور: ما الذي تبحثين عنه؟

(إظلام)

[تسلط الأضواء على ماك وهو جالس في مقعده يقرأ مذكرات ويستون تشيرشل، تدخل الفتاة، تركض نحوه، تبدو كما لو كانت تريد أن تتبول]
الفتاة: دادي.. دادي.. دادي.
ماك: (متجاهلًا إياها) ماذا يا عسل؟
الفتاة: دادي. إنه اليوم؟ هل هو اليوم؟
ماك: ماذا يا حبيبتي.
الفتاة: الأمر يا دادي، أنت تعرف الموضوع.
(تشير إلى درج بجوار ماك، ينظر ماك من فوق كتابه، تتلوى بإثارة، يغلق ماك كتابه)
ماك: ها أنت يا حبيبتي (يقفز إلى أعلى) اصعدي.
الفتاة: (بدون حماس)..
(تقفز إلى حضن ماك، تحدق في الدرج، يبدأ ماك في دغدغتها، تضحك قليلًا، تتلوى متخلصة من قبضته، يدغدغها ماك أكثر وأكثر، تحول دفع يديه بعيدًا عنها)
الفتاة: (تضحك) كف عن هذا.
(يواصل ماك دغدغتها، تحاول الفتاة أن توقفه، تستمر اللعبة، تحتج الفتاة بشدة حتى النهاية)
الفتاة: (تصرخ) لا، دادي، الكتاب.
(يحدق فيها ماك مندهشًا وفي الأخير تمتد يدي الفتاة إلى الدرج وتسحب الكتاب بنفسها، إنه التقويم الفلكي، تفتحه بعناية على صفحة ما)
الفتاة: (تقرأ) الاتصال الأول 12,01 مساء، كلية. 1,35 مساء، مجموع المسافة دقيقتان و54 ثانية، ذلك غدًا، غدًا يا دادي.
(يحدق ماك في فمها، فجأة صرخة عالية من خارج المسرح)
الأم: (من خارج المسرح) العشاء.

(إظلام)

[تسلط الأضواء، تجلس الفتاة القرفصاء في الخزانة، تلعب بزوج من الأحذية، لكل حذاء أشرطة يلتف بها كأنها جلباب، تتقمص الفتاة لكل فردة حذاء صوتها مختلفًا)
الملكة (حذاء): دعنا نخرج إلى قاعة العرش.
الملك (حذاء): لا، ينبغى أن نبقى هنا. (قفزات جانبية) هنا وهنا.
الملكة: أفي الخزانة؟
الملك: نعم، ينبغي أن نبقى في الخزانة لكي نحمي رأسك ووجهك.
الملكة: يا عزيزي، يوجد هنا نمل أبيض، كل شيء تفوح منه رائحة الخشب المضوغ.
الملك: لكنه رائع، رائع جدًّا الشعور بالبلل.
الملكة: أفكر في إعادة تغيير الهواء، كم من الوقت لكي نختنق داخل الخزانة؟ أود السماح لدخول بعض الهواء.
الملك: لكن ذلك سيكون خطرًا جدًّا.
الملكة: أحيانًا أشعر في خزانتي بالتجمد، إذا تحركت بوصة واحدة أجرح من الحائط، واضرب رأسي بالسقف، ويتسرب كل ما في مخي إلى الخارج، أيها الملك، مهما يكن، ينبغي أن أخرج.

الملك: خزانة ملابسك جيدة للعبة دايت برايت، أنت رتبت الدبابيس البلاستيكية في الظلام وتبرق وتتألق ويمكنك عمل أنماط ملونة. إنها جميلة في الليل، سأغلق باب الخزانة بإحكام.
الملكة: لكن، أوه، هل سأكون بأمان، وهل سيبقى وجهي في رأسي؟
الملك: طبعًا، طبعًا، سيستمر الليل فقط فالطول (يقيس بوصة صغيرة بأصابعها) وتذكري، أن عليك ألا تنظري عبر الأركان.
الملكة: الأركان، حيث تلتقي الجدارن والأرض مباشرة، يجب ألا أنظر في الأركان.
(تعتم الأضواء، أشكال ملونة جميلة تلمع في الظلام)
الفتاة: في الليل الطريق ثعبان باللونين الأحمر والأبيض
صعودًا نحو منحدر التل
والغيوم تبحر مثل السفن الشراعية
عبر سماء بلون الحليب..
(خشخشة مقبض الباب. تقبض الفتاة بقوة على كرة)

(إظلام)

في اليوم التالي..
[تسلط الأضواء على الأم، ترتدي قفازات مطاطية صفراء، يصدر عن احتكاك القفازات صرير مرتفع، تدخل الفتاة وهي ترتدي قميصًا بدون أكمام، تحاول أن تنسل وراء الأم التي تكون مهتمة بصرير القفازات، إنها تقريبًا غير منتبهة..عندما..]
الأم: أين أبوك؟
(تتجمد الفتاة)
الأم: ماذا يعمل، هل يدخن؟
الفتاة: لا أعرف.
الأم: تعلمين أنه يدخن، إنه لا يهتم حتى لو قتل نفسه. أستطيع أن أشم هذا الدخان في ملابسه.
(وقفة، تبدأ الفتاة في الخروج)
الأم: انتظري لحظة (وقفة) أترتدين هذا؟
(وقفة، تهز الفتاة رأسها بنعم)
الأم: تعالي هنا.
(تقترب الفتاة، تمسك الأم بماكينة حلاقة كهربائية وردية اللون، تجذب ذراع الفتاة وترفعها إلى أعلى، تدير ماكينة الحلاقة مصدرة صريرًا صاخبًا ومرعبًا، تحلق الأم بالماكينة شعر إبط ابنتها في سرعة، تحاول الفتاة جاهدة ألا تصرخ)
الأم: أفعل ذلك لك هذه المرة فقط، عليك أن تفعلي ذلك بنفسك في المرة القادمة.
(تسحب الأم الكابل من الحائط)
الأم: أنت الآن أجمل.
(تخرج الأم)
الفتاة: الآن.. أنا..
(تضع الفتاة يدها على وجهها، كما لو كانت تتحقق إذا ما كان حدث ما زال قائمًا. يدخل ماك، وهو يدخن سيجارة خلسة، تراقبه الفتاة، لا يلاحظها ماك، لذلك ينظر في اتجاهها عدة مرات، أخيرًا، يراها ماك فيتخلص من السيجارة بسرعة)
ماك: لا تخبري أمك.
(تبدأ الفتاة في الخروج)
ماك: إلى أين تذهبين؟ ماذا تفعلين؟
الفتاة: اليوم هو اليوم يا دادي.
(يحدق ماك، فتبدأ الفتاة في الخروج)
ماك: انتظري دقيقة.
الفتاة: (تخرج ورقة من جيبها) حصلت على القطعة من الأوراق الخاصة.
ماك: بالتأكيد فعلت.
الفتاة: (شارحة) اعمل نقيًا، انظري إلى الظل، لا تنظري إلى الشمس.
ماك: (متذكرًا) أوه! اليوم هو اليوم؟ حسنًا، لا تنسى..
ماك والفتاة معًا: لا تنظر مباشرة إلى الشمس، وإلا ستصبح أعمى.
(وقفة، يحدق ماك في فم الفتاة، تخرج مسرعة، تسلط الإضاءة على الصبية، بالظبط في نفس المكان الذي يفعلون فيه الشيء نفسه أمس، بشكل دوري، يفتش جو في صندوق الأدوات، بعد وقفة قصيرة، ماك جونيور يجرح نفسه بشيء ما)
ماك جونيور: تبًا، اللعنة على أمك.
جو: (يفتش جو في صندوق الأدوات) ثمه شيء ما خطأ في عيني، لا أستطيع أن أرى بشكل واضح.

توم: نعم، المزيد جدًّا من المخدرات.
ماك جونيور: اخرس أيها المعاق اللعين.
(تدخل الفتاة مسرعة وتتوقف على بعد خطوات قليلة من جو)
الفتاة: هاي، مرحبًا.
(يلاحظ جو الفتاة، يتحقق إذا ما كان باقي الأولاد لاحظوا أنه يلاحظها، ينحرف إلى أقصى جانب)
الفتاة: أنت تفتقد هذا، أنت تنسى هذا.
جو: أوه نعم؟
الفتاة: ألا تستطيع أن تشعر به؟ الهواء أثقل، إنه بالتحديد حدث بالصدفة.
جو: أنت لطيفة، أيتها الأخت الصغيرة.
الفتاة: سينتهي الأمر قبل أن تكون جاهزًا، ستكون قد فقدتها.
جو: لقد كبرت أيتها الأخت الصغيرة.
الفتاة: لا تنظر إليها مباشرة، أليس كذلك؟ إنه يحدث الآن، تمامًا في هذه اللحظة، الآن.
(تمسك بورقتها، تنظر إلى الأسفل حيث ظلها متكومًا على الأرض، يميل جو مقتربًا منها، يمر بيده ببطء على أسفل جسدها)
الفتاة: فتاتي الكبيرة، قابليني عند الجبل بعد ساعة.
(يسمح جو ليده أن تمر ببطء على صدر الفتاة، تتجمد الفتاة، يتراجع جو ويخرج، تضع الفتاة يدها على وجهها)
الفتاة: لا تنظر إليها مباشرة.
(تبدأ الأضواء في التغيير)
الفتاة: أول تلامس..
(تبدأ الفتاة في تمزيق الورقة إلى قطع صغيرة جدًّا)
الفتاة: التلامس الأول، الثانية عشرة ودقيقة واحدة بعد الظهر، شق صغير يظهر في الجانب الغربي من الشمس، التلامس الثاني كاملًا.. الواحدة وخمس وثلاثين دقيقة بعد الظهر. خمس دقائق في المجمل، تظلم السماء، يبدأ ظلام السماء في الالتفاف من حولك، يتآكل القمر تدريجيًّا في الشمس.
الفتاة: (تواصل) دقيقة في المجمل، هالة الشمس الآن شعلة فضية بيضاء في سماء مزدحمة بالنجوم، الدقائق صارت ثواني، الشظية تتشظى إلى كرات صغيرة من الضوء تدق على قرص شديد السواد، عشرة ثواني، خمس ثوانٍ القطرات الخرزات تصير واحدة، حاسة ملتهبة واحدة، آخر نقطة في ضوء الشمس.. تختفي وكأنها غرقت في الجحيم تمامًا، أنت تقف في ظل القمر.
(تنظر الفتاة عاليًا في السماء، تتغير الأضواء إلى اللون البرتقالي، ثم الإظلام)

النهاية

المؤلفة:

تخرجت شيريل سيلين من جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس عام 1982، بكالوريوس العلوم تخصص الفلك وعملت في معالجة الحوسبة لصناعة الطيران لمدة عام، ثم انتقلت للعمل في التليفزيون، كذلك اهتمت بالرقص ودرست الباليه ودرست موسيقى الجاز ثم أخذت دورسًا في التمثيل لتصبح ممثلة محترفة عام 1985، في عام 1986 شاهدت شيريل سيلين مسرحية عرض لماريا إربندفورنس المعدة عن قصة بنفس الاسم واشتركت في ورشة العمل عن الكتابة المسرحية، في ذلك العام التقيا وكتبت أول مسرحية لها وتم إنتاجها في عام 1987.



الملف الثقافي

(محمود قرني.. شاعر الروايات الناقصة)

محمود قرني شاعر ومثقف الاختلاف!!

في مديح القصيدة الخرساء..



نبيل عبد الفتاح

تبدو الكتابة أو الحديث عن الشاعر الكبير محمود قرني صعبة، حيث تتناتبك الحيرة وتراوغك اللغة والأوصاف، والمجازات، ويختلط لديك الذاتي والموضوعي في مقاربة إنسان مفطور على الطيبة الذكية، والجمال الروحي، ومستوى من الصفاء الصوفي إزاء عسر الحياة ومخاتلات وازدواجيات وأقنعة البشر ودخائلهم المعقدة والمركبة والمتداخلة بين تعددية مساحات الخير والشر، الحب والكراهية، الصداقة والعداء، اللؤم وذكاء الوضوح والاستقامة.

محمود قرني، اللطيف بلا مبالغة، الحاد في نصوصه حينًا والصارم غالبًا؛ إزاء الوجوه الكريهة التي تلوث وجه الحياة والأفكار والشعر والحرية في كل وجوهها ومجالاتها، أبدع حياته في إخلاص وصمت، ونكران للذات، ومحبة للآخرين ممن هم على مثاله. لم يتكالب على موقع، ولم يسع لمكانة لا شك أنه يستحقها كشاعر كبير في جيله مصريًا وعربيًا، وكمثقف نقدي بارز، يمتلك أدواته النقدية، باعتباره صاحب تكوين عصامي صاغه بِكَدِّه وعقله ودأبِه الوثَّاب.

يبدو أحيانًا صاخبًا في غضبه، بسبب اعتلالات في الفكر المهيمن، وسلوكيات بعض من المثقفين أو السلطة الثقافية الرسمية، التي تجافي معاني المثقف والاستقلالية والالتزام الوطني، وقيمة الحرية الفكرية والضميرية، وتناهض سلطة العقل الحر. ثم سرعان ما يعود إلى هدوئه الرصين، وابتسامته المشرقة بالأمل، والرضا عما يفعله، ويبدعه من شعر محمول على الجدة والتخييلات الخاصة، وكتابة مشرقة بالتحليل والنقد والتركيب.

تبدو بعض من شخصية محمود قرني غائبة عن بعض محبيه، حيث يبدو الذاتي وأصوله ملفوفًا بالصمت أو النسيان في الحوارات معه، لا تكاد تسمع منه شكايا، أو تعبيرات عن الألم الشخصي، أو همومه،

أو مطالبه المشروعة في الحياة على نحو ما يظهر الذاتي مركزًا لدى عديدين ممن يُطلَق عليهم مبدعين أو مثقفين، أو ما يطلق عليهم «الشكاءين البكائين» لكثرة شكاياتهم ومطالبهم، وهذا الإحساس الباثولوجي بأنهم من المضطهدين وأن لهم من الحقوق المشروعة الكثير، لكنهم لا يحصلون عليها، بقطع النظر عن تهافت هذا الخطاب اليومي الصاخب، والشائع في هذه الدوائر غير المنتجة. وسط كل هذا لا يكاد محمود ينطق في غياب الذاتي عن خطابه، سوى بجلال السلام الداخلي المترع بالأمل العام المتداخل مع الشخصي.

ثمة أيضًا إيمان عميق لدى محمود قرني بموهبته الشعرية، أو بمكانته كمثقف نقدي، لكنه لا يتحدث عنها، لأنه في تقديري ملول من الحديث حول إبداعه. حالة من نكران الذات المعبرة عن الثقة فيما يبدعه ويكتبه وفي بقائه حيًّا، يصوغ الأمل في الشعر والكتابة من قلب خرائب الحياة. ثقة عميقة في أن مكانة إنتاجه مقدرة سواء قال بعضهم واعترف بذلك، أو أنكر أو صمت، شأن الكثيرين في النقد، والكتابة المهيمنة.

روح وثابة وعقل يقظ، وثقافة متنوعة ومتجددة تسري حارَّةً في حنايا ودماء نصوصه الشعرية والنقدية، لا يعتمد فيها على موهبته فحسب لأنها يمكن أن تخزل الشاعر والكاتب، إذا لم تستند إلى التجديد في المعرفة والمواكبة والوعى البصير، وثقافة العيون المفتوحة على الجمال في منابته، وتنوعاته، وتحولاته، في جمال الجميل، وجمال القبح أيضًا. من هنا يتجلى الجميل البصير المؤنق والجارح في سروده، وقصائده النثرية، ودواوينه، وكتبه.

يبدو محمود عصيًّا على الكتابة عنه، إنسانًا ومبدعًا، حيث يطغي العام على الخاص، في رحلة بحثه الدؤوب من أجل هدم العوالم الخربة والبائسة، ليبني عوالمه الجديدة الجميلة على أنقاضها وشظاياها.

محمود قرني الشاعر؛ أحد بناة العوالم التخييلية لقصيدة النثر، وموقعه بارز في جيله، وما بعده من شعراء قصيدة النثر، من هنا تبدو المفاضلة بينه وبين الميراث الثقافي للشعرية العربية الكلاسيكية، والوسطية والإحيائية والتجديدية للقصيدة العمودية، والشعر الحر، أو الشعر المنثور. جاء ومعه شعره في جيل الثمانينيات، في ظل شيوع ذائقات تقليدية حول الشعر، وموسيقاه، وإيقاعاته ومجازاته، تكرسها تقاليد تعليم الشعر العربي، في المدارس، والجامعات وتحبيذات غالب النقاد، والدرس الأكاديمي الذى يسيطر عليه غالب المدرسين وفوضاهم الاصطلاحية، وتطبيقاتهم المشوبة بالاضطراب والتشوه.

من هنا جاء محمود ومُجايلُوه ومَن قَبلهم من رموز جيل السبعينيات إلى عالم مسيطر عليه من الذائقات واللغة والرموز والمجازات والأساطير الأدبية والتاريخية التي تتسم بالنمطية والتكلس، ورهَّابِ التجديد. جاءوا ساعين إلى القطع مع ما هو سائد من شعرية قصيدة التفعيلة والشعرية الغنائية،

وسلطة بعض الشعراء الكبار المكرسين الذين وصموا هذا النمط من الشعر النثري الجديد بـ«القصيدة الخرساء» وفق نعت صديقنا الشاعر الكبير أحمد عبد المعطي حجازي في كتاب صدر له يحمل هذا العنوان.

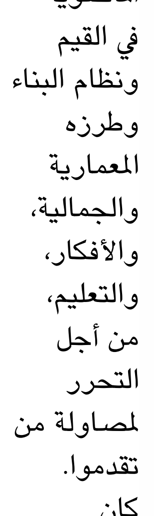
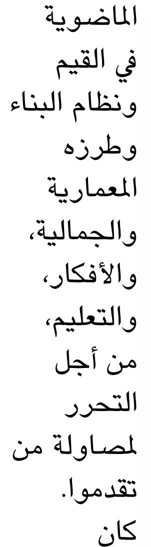
حالة من الحصار الذاتي، والخطاب النقدي المضطرب. لكن الأخطر تمثل في استمراء حالة عامة تسكنها بعضُ من نثارات الشعر التقليدي العمودي، وموسيقاه الصاخبة وإيقاعاته التي تعيد إنتاج عوالم أَفَلَت، ومقولات حاملة للحكم التقليدية، وفصاحة البداوة الشعرية، وأطلال الحواضر التي تبددت مع الزمن المتغير. عالم من الثنائيات والمقولات الأخلاقية المساوقة مع زمانها الغابر. أنماط شعرية تعاد وتتلى في الدرس المدرسي، وتسندها السلطات التعليمية والسياسية، فتبدو كأداة للضبط الأخلاقي والرمزي والسياسي، ومعها السلطة السياسية المحمولة على المحافظة والجمود.

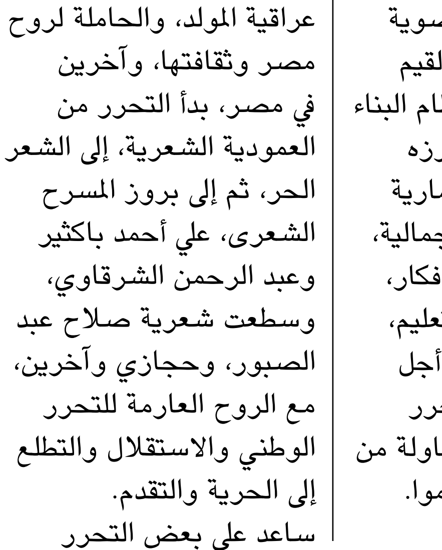
تحليل سوسيولوجية تلقي الشعر التقليدي، وشعر النهضة والمحافظين والمجددين في عالم القصيدة العمودية، يشير إلى هيمنة البُنى الموسيقية العربية، وموروثها التركي/ العثماني الذي جاء وافدًا مع غزوهم لبلادنا، حيث رتابة الإيقاع، وتكرار الجمل الموسيقية التي تعكس الزمان الموسيقى الدائري، والجُملُ التي تخاطب الحواس لدى المتلقي، في عالم كانت مصر وثقافاتها تحاول كسر عالمها التقليدي الرتيب، والتكراري نسبيًّا. قاعدة استهلاك للموسيقى والأغاني تكرس منظومات القيم التقليدية، بينما كان بعض من نبهاء المصريين يسعون إلى كسر السياجات الماضوية في القيم ونظام البناء وطرزه المعمارية والجمالية، والأفكار، والتعليم، من أجل التحرر لمصاولة من تقدموا. كان التحديث المادي والسلطوي في عهدي محمد علي وإسماعيل باشا أسرع من حركة الأفكار، على الرغم من بدايات لمؤشرات الازدهار الكوزموبوليتي للقاهرة والإسكندرية.

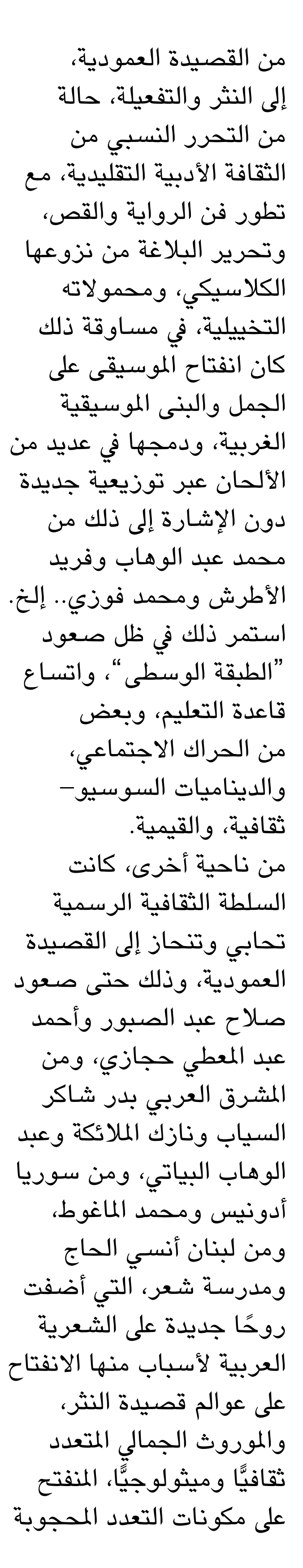
استمر الشعر العمودي مسيطرًا، مع بدايات الحركة القومية المصرية، وذلك لأن الطلب كان متزايدًا على الحماسة والتعبئة الوطنية ضد ولاية المتغلب الخديوية مع العرابيين، ثم في مواجهة الكولونيالية البريطانية المنحطة. أعقب ذلك حقبة من التطور في الشعرية العربية والمصرية مع النظام شبه الليبرالي، والمجتمع شبه المفتوح على المدن الكوزموبوليتانية وتعددها، وتلاقحها الثقافي والقيمي، وانفتاحها على المركز الأوروبي.

مع أزمة وباء الكوليرا، وتناغم روح نازك الملائكة عراقية المولد، والحاملة لروح مصر وثقافتها، وآخرين في مصر، بدأ التحرر من العمودية الشعرية، إلى الشعر الحر، ثم إلى بروز المسرح الشعرى، علي أحمد باكثير وعبد الرحمن الشرقاوي، وسطعت شعرية صلاح عبد الصبور، وحجازي وآخرين، مع الروح العارمة للتحرر الوطني والاستقلال والتطلع إلى الحرية والتقدم.

ساعد على بعض التحرر



من القصيدة العمودية، إلى النثر والتفعيلة، حالة من التحرر النسبي من الثقافة الأدبية التقليدية، مع تطور فن الرواية والقص، وتحرير البلاغة من نزوعها الكلاسيكي، ومحمولاته التخييلية، في مساوقة ذلك كان انفتاح الموسيقى على الجمل والبنى الموسيقية الغربية، ودمجها في عديد من الألحان عبر توزيعية جديدة دون الإشارة إلى ذلك من محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش ومحمد فوزي.. إلخ. استمر ذلك في ظل صعود "الطبقة الوسطى"، واتساع قاعدة التعليم، وبعض من الحراك الاجتماعي، والديناميات السوسيو– ثقافية، والقيمية.

من ناحية أخرى، كانت السلطة الثقافية الرسمية تحابي وتنحاز إلى القصيدة العمودية، وذلك حتى صعود صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، ومن المشرق العربي بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، ومن سوريا أدونيس ومحمد الماغوط، ومن لبنان أنسي الحاج ومدرسة شعر، التي أضفت روحًا جديدة على الشعرية العربية لأسباب منها الانفتاح على عوالم قصيدة النثر، والموروث الجمالي المتعدد ثقافيًا وميثولوجيًا، المنفتح على مكونات التعدد المحجوبة







صلاح عبد الصبور — عبد المنعم رمضان — محمد عبد الوهاب

في الثقافة بمكوناتها الأولية في المشرق العربي. بدأ جيل السبعينيات في مصر، وتحديدًا عبد المنعم رمضان، ورفعت سلام، وحلمي سالم، ومحمود نسيم، وجمال القصاص ومجايليهم في العبور عبر الجسر الأدونيسي، ومدرسة شعر، إلى قصيدة مختلفة وتنظيرات غير مألوفة للحياة الشعرية المصرية، في ظل حصار السلطة الثقافية الرسمية ونقادها.

قصيدة ظلت محاصرة، ومهمشة وفي حالة إقصاء عن خطاب نقدى يساروي مؤدلج، أو محافظ، أو رديء الذائقة والتلقي، وثمة قلة اهتمت بهذا الإنجاز السبعيني من خارج هذه الدوائر.

من قلب الحصار والتهميش والنفي الاجتماعي والسياسي والأدبي والنقدي، وأتون العسر المعاشي ظهر جيلا الثمانينيات والتسعينيات من مبدعي قصيدة النثر، من خلال بعض الموهوبين ومنهم محمود قرني. كان التطور في السرديات المصرية، يحدث قطيعة مع الأجيال السابقة، والانتقال من السرديات الكبرى، ومفاهيم الالتزام الاجتماعي والسياسي، ومعتقلات الخوف من الاتهامات التي رفعت ضد حركيي بعض الجماعات الأيديولوجية السرية لضبط قواعدهم، وفرض الحماية على نظامهم الذائقي

جاء محمود ومُجايلُوه ومَن قَبلهم من رموز جيل السبعينيات إلى عالم مسيطر عليه من الذائقات واللغة والرموز والمجازات والأساطير الأدبية والتاريخية التي تتسم بالنمطية والتكلس، ورهَّابِ التجديد. جاءوا ساعين إلى القطع مع ما هو سائد من شعرية قصيدة التفعيلة والشعرية الغنائية، وسلطة بعض الشعراء الكبار المكرسين الذين وصموا هذا النمط من الشعر النثري الجديد بـ"القصيدة الخرساء"

نازك الملائكة

والجمالي، ومعه شعرائهم، وقصاصيهم، ومسرحييهم، وروائييهم.
كسر هذان الجيلان عوالم السرديات الكبرى إلى الذات الأقنومية، والمشهدية والتذري في عالم الشظايا والتفكك والتفاصيل الصغيرة والهامشية، والبحث عن الذات التائهة في مجتمعها، وعالمها فائق السرعة والتغير. لم تعد لغة مدرسة الإحياء صالحة لمواجهة القيم الجديدة والتزامات السرديات الكبرى، لأنها لم تشكل تعبيرًا عن العوالم التي سكنت هذه الأنماط الشعرية. بدت الحاجة إلى لغة شعرية مغايرة ومتمايزة، في هذين الجيلين، عن الأنساق الشعرية التي بدت قديمة وغير محايثة. ومن منابت الحصارات وسياجاتها ومعتقلات الروح والعقل، انفجرت اللغة المغايرة ومجازاتها الاستثنائية، تفتح أبواب عوالمها القلقة والمتوترة بين انشطارات الذات الشاعرة، وتشوه عالمها، إلى أسئلة الوجود الفردي والإنسانوي، وتحلق فوقها أسئلة الوجود والعدم.
من العزلة إلى مجتمع تغادره نجومه اللامعة، ويقتات كلٌّ على تاريخه المتخيل، ولغته، وسردياته. هنا ظهر محمود قرني مغايرًا ومختلفًا في شعره ولغته وقصيدته، ومعه عدد من الموهوبين من جيله ومن الأجيال اللاحقة. لم يأبه بانهمارات القصائد والدواوين وبعض الشعراء المسكونين بالخواء. لم يهتم برحيل بعضهم إلى زمن السرد القصصي والروائي، في رحلة بحث عصية، عن "الاعتراف"، وعن الذيوع والمكانة.
لم يهتم بزمن الرواية، ولا بتلال القصائد الخرساء، وها أنا ذا أستخدم وصف صديقي عبد المعطى حجازي الشاعر الكبير، دون سياقاته أو دلالته، وذهب محمود مع بعض الموهوبين سعيًا وراء بناء العالم الجديد فوق خرائبه، يهدمون، ويؤسسون للاختلاف ولجماليات جدُّ مختلفة، وتشكل قطيعة مع من سبقوهم.
في ظل هذه الفضاءات الجيلية المتغيرة، يمكن الدخول إلى عالم محمود قرني الشعرى والنقدي، عبر فضاءات لا يمكن عزلها عن الواقع الموضوعي السياسي

والاجتماعي والثقافي، وسياجاته، وحدوده، وسلطاته المهيمنة، لمحاولة فهم سوسيولوجية الانخلاع والقطيعة معه، وتجاوزه إلى آفاق تخييلية، وقاموس لغوي وشعري مغاير، وخاص، يحاول التوفيق بين عمليتي الهدم والتجاوز، ثم البناء لعالمه على الخواء في العقول والأفكار والأرواح، ومحاولة تحطيم وزرع الأرض اليباب، إذا شئنا استعارة الشاعر العظيم ت. إس. إليوت.

ما يسترعي الانتباه في أعمال محمود قرني الشعرية والنقدية ذات الطابع الثقافوي والتحليلي، يتمثل في لغته الخاصة، ومزجها بين مفرداتها العربية البليغة، وبين تخييلاتها الخاصة، ومجازاتها، وبين اللغة الجديدة، وبين الشعرى والفلسفي في مزاج مؤتلف، ونزوعها التجريدي.

يبدو لي أن هذه الاستراتيجية في الكتابة هي إنتاج للعقل القانوني المجرد الذي تشكل لدى قرني عبر دراسته للقانون وبنياته النظرية، موصولة بالفلسفة، إلى جانب موارده القرائية، وتمثلاته لها في الشعر في مختلف مصادره واتجاهات مدارسه، يتضح هذا في انشغاله الدائم بفكرة العدالة كقيمة مجردة، مع اهتمامه بتاريخ السرد الروائي والقصصي، وتعظيم مخزون ثقافته البصرية التشكيلية، والفوتوغرافية، والسينمائية، وتعدد مصادر تكوينه الثقافي المتجددة. يمكنك أن تجد سندًا لذلك في دواوينه، ومختاراته «أبطال الروايات الناقصة" وكذلك في مختاراته التي بين أيدينا.

إن أسئلة الشاعر محمود قرني وهمومه، لا تنطلق من الأنظمة السائدة، سواء كانت سياسية، دينية، أو أخلاقية، لأنها تمثل سياجات ومعتقلات للروح، لكنه يخوض عملية تحرر وانخلاع ومفاصلة لهدمها وتجاوزها نحو الأسئلة الوجودية، إزاء مخاتلات الحياة، وتحولاتها المدهشة والمفاجئة والصادمة والخطرة، عبر سعيه لاكتشاف أثر التغير والتحول على الوجود، والكينونة الإنسانية.

الشعر الآن ليس ربيعًا للوضوح والبيان وسذاجته، وإنما هو حفر في عوالم الغموض الذي ينطوي عليه الوجود الإنساني المتغير. إن لحظة التحول الراهنة، أصعب لحظة في التاريخ الإنساني المكتوب كله، المستور، الغامض، الغائم، والشفاهي. إنها لحظة الهدم العظمى لما نعرفه ولو غيبًا، لحظة هدم لتكويننا المعرفي في لحظة عصية على الإمساكِ بها. إنها فيروس متحول يهدم مقولات مستقرة تقول إن الإنسان مركز وجوهر الوجود، ومن ثم تهدم ما وراءها من محمولات ونظريات. إن اللغة لغتنا، ولغاتنا المتعددة فيما يبدو، ستغادرنا، وقد لا نستطيع مصاولة هذا التحول إلى ما بعد الحقيقة، وما بعد الإنسانية، في ظل انهمارات اللغة الرقمية وثوراتها المتجددة. من هنا فإن السرديات والعلوم الاجتماعية، والشعر أمام تحدٍ لمغادرة اللغة الحديثة وما بعدها وما بعد بعدها، بوصف اللغة هي العالم، والمرجح أنها عالمنا الذي يغادرنا إلى ما بعد الإنسانية، عبر لغة مغايرة بدأت في التشكل.

الشعر وحده ربما القادر على غزو اللغة الجديدة، والتخييل عبرها، وبها، إلى عوالم ما بعد الإنسانية، وانهيار عالم من السرديات، والشعر ابن العوالم الماضوية والمحدثة وما بعدها وما بعد بعدها، ليغدو جزءًا من المتحف الإنساني الكوني، وثقافاته المتعددة.

هنا مأزق الوجود، وربما سيكون الشعر المختلف، هو من سيشهد علينا وعلى وجودنا الما بعدى، أو نهايته. الشعر، وقصيدة النثر ستغدو رائية وشاهدة على هذا القطع مع ما نعرفه، وربما سيغدو الشعر نبي عالمنا الما بعد إنساني المختلف ○

محمود قرني في كتابه: «بين فرائض الشعر ونوافل السياسة»



د.إبراهيم منصور

منذ عشر سنوات، أقيمت احتفالية في نقابة الصحفيين، يومي 6 و7 من مايو 2012، أقامتها حركة شعراء «غضب» احتفاء بالشاعر حلمي سالم (1951– 2012) الذي للأسف وافته المنية بعد أيام معدودات من ذلك الحدث، في هذا الحفل تحدث الشاعر محمود قرني عن حلمي سالم فقال «من الخطيئة الأولى ولدت المعرفة، ومن المعرفة ولد الشعر.. وحلمي سالم الذي يكتب على غير مثال، صار مثلًا.. فحمل في عنقه وزر الخطيئتين. صار نموذجًا للنزق، صار آبقًا، حاملًا لراية الإثم، وسيدًا للعصاة»[1] فما الذي يمثله حلمي سالم لشعراء قصيدة النثر في مصر حتى جعلوه في تلك المكانة –أنه يكتب على غير مثال– التي أشار إليها الشاعر محمود قرني هنا؟

لقد أولى شعراء قصيدة النثر شاعرين من شعراء السبعينيات عناية خاصة، أحدهما حلمي سالم، والثاني صديقه الشاعر والمترجم القدير رفعت سلام (1951– 2021) ويبدو لي أن هذا الاهتمام لم يكن إلا اعترافًا ضمنيًّا بأن قصيدة النثر في مصر هي امتداد لقصيدة التفعيلة التي سبقتها مباشرة، بدليل أن الشاعرين سالم وسلام كانا حلقة الوصل بين التيارين من غير تعسف ولا افتعال. وهذه القضية قد ناقشها الشاعر محمود قرني في كتاب أصدره العام الماضي بعنوان «بين فرائض الشعر ونوافل الساسة»[2].

وضع المؤلف لكتابه عنوانًا فرعيًّا هو «الشعر العربي بين ثلاثة أجيال» إنه عمل مهم جدًّا، فهو كتاب عن الشعر، وعن الثقافة المصرية والعربية وما تعانيه من تعصب، لا يفضي إلا إلى مزيد من التردي الفكري والثقافي.

قسَّم المؤلف كتابه الواقع في 200 صفحة من القطع المتوسط إلى أربعة أقسام:

الفصل الأول: جيل الريادة وأساطير الشعر القومي

الفصل الثاني: جيل السبعينيات وسلطة الرمز

الفصل الثالث: جيل الثمانينيات، الراية التي صارت علمًا للعصاة

أما القسم الأخير فهو ملاحق: ملتقيا قصيدة النثر.. بيانات وأصداء

***

في مقدمة الكتاب يقول المؤلف «على الشعراء العرب البحث عن مزيد من التواضع حيال قرائهم، وتجاوز مفهوم القارئ الافتراضي أو القارئ الميت» (ص10)، ويخصص المؤلف كتابه للدفاع عن قصيدة النثر وشعرائها،

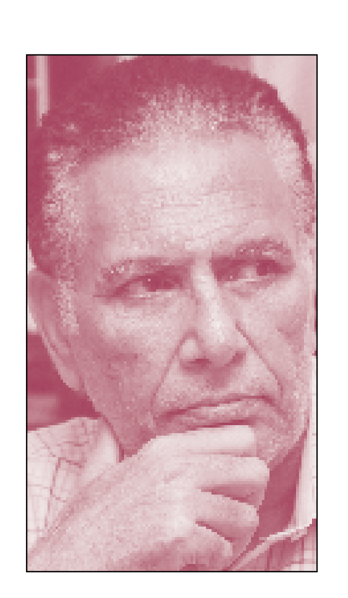
ولكنه لا ينفك –كما أشرت آنفا– يعترف بأبوة الشعر السابق عليها سواء من جيل السبعينيات، أو من جيل الستينيات الأسبق.

في الفصل الأول يقف المؤلف عند كل من: محمد عفيفي مطر (1935– 2010) ومحمود درويش (1935– 2008) وخيري منصور (1945– 2018) وأنسي الحاج (1937– 2014) وزليخة أبو ريشة (ولدت 1942).

في وقفته أمام عفيفي مطر نراه يكتب أول فصول الكتاب وأطولها (صص13: 27) مدافعًا عن الشاعر الأثير لديه، حيث يدعوه «صديقي وأبي الروحي» (ص26)، وقد اتخذ من عبارة وردت في هذا الفصل عنوانًا لكتابه، فهو يقول «ورغم أن مطر كان يعتز بمفهوم الالتزام كمرجعية معرفية وأخلاقية، إلا أن ذلك لم يفقده القدرة على الموازنة بين فرائض الشعر ونوافل السياسة» (ص14– 15).

يدافع المؤلف عن مواقف عفيفي مطر السياسية، ويراه شاعر الجماعة «وضمير الجماعة التي يسعى إليها مطر، يفسر انصراف التجربة الشعرية إلى معنى من معاني الالتزام» (ص19)، إن محاولة المؤلف لتقديم التجربة الطويلة لعفيفي مطر، لم تغفل الجانب







أمجد ناصر

خيري منصور

رفعت سلام

العرفاني في شعره الذي انطلق من مواقف فلسفية، كما عانى مع الكتابة وجعلها معادلًا لوجوده وجهاده في الحياة من أجل الفن ومن أجل الإنسان، وهو يراه كان عروبيًّا لا ماركسيًّا.

وفي المقال التالي أكد المؤلف على قضية الالتزام في حالة شاعر القضية وشاعر الأرض محمود درويش الذي يصفه بقوله «سيظل محمود درويش الشاعر بألف لام التعريف، الفرد الذي اختصر ذاتيات كمية في صوت هادر هو صوت الناس، غير آبه بالحداثة ووكلائها في الشرق (ص31)، والمؤكد أنه يقصد بحداثة الشرق جماعة مجلة شعر اللبنانية.

يعود المؤلف لمقدمة ديوان «لن» لأنسي الحاج (صص47: 49) بمناسبة صدور طبعة مصرية من الديوان الذي مثَّل انطلاقة أولى لقصيدة النثر العربية في طبعتها القديمة، ثم ينتقل المؤلف إلى الشاعرة الأردنية «زليخة أبو ريشة» فيقول إن تجربتها تتجاوز أفق التوقع. (صص54، 55).

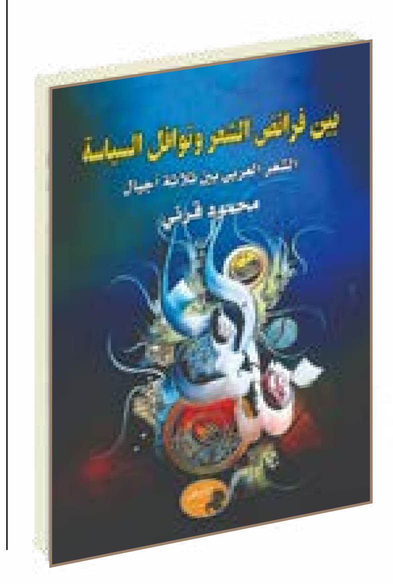
ينطلق المؤلف بعد ذلك ليعرض لنا طرفًا من تقييمه لصديقه الشاعر أمجد ناصر (1955– 2019) فيرى قرني أنه يملك لغة فريدة وسط شعراء جيله، فأمجد ناصر قناص برتبة شاعر (ص60).

يربط قرني بين حياته ومرضه هو وحياة ومرض صديقه الشاعر فيقول: «اليوم وأنا أحاول تحرِّي

الصدق عندما أكتب عن أمجد ناصر أتساءل عن ذلك الغبار الذي يفصل بين بقائي على قيد الحياة بثلّة من الأمراض، وبين أمجد الذي كان يقيم على مبعدة تقدر بمئات الأميال، بينما يعاني صواعق دماغية بفعل المرض (ص61). ثم يقول «وأمجد ناصر أيضًا شاعر ضجِر، ضجَر أمجد دفعه إلى أن يبدأ حياة سردية مغايرة بداية من كتابه «فرصة ثانية» وهو نص يخرج من وعي البداوة الصارخ، باحثًا في أشد مفرداتها خصوصية (ص62).

***

ولأن مادة هذا الكتاب كانت في الأصل مقالات، وغالبًا نشرت في مجلات وصحف عربية، فإن الكاتب كان يكتب عن الشعراء العرب من المشرق والمغرب، ومن المقيمين في الأرض العربية، والنازحين عنها على السواء، وقد خصص آخر مقالتين في هذا الفصل لكل من الشاعر المغربي محمد بنطلحة، والشاعر السوري منذر مصري (ولد 1949).
أما محمد بنطلحة فيتوقف أمام نص له بعنوان «لا مناص» حيث يقول الشاعر:
نجوم تموت
على عتبات البيوت، وأخرى
تصب المياه
كأن الشفاه
رسوم على خنجر
وكأن السكوت
وليد يئن وأم قنوتْ
(ص108)
وهو نص ظاهر الاعتناء بالموسيقى، ولا ينتمي لقصيدة النثر، فيقول قرني «إن محمد بنطلحة عارف بالتراث العربي، فانعكست تلك المعرفة في حساسية لغته وعمق استدعاءاته» (ص109).
أما منذر مصري، فقد كتب عنه قرني يقول «أظن أن منذر مصري واحد من الأبناء الآبقين لمدرسة «شعر»، يتبدى ذلك في مجموعته الأولى «آمال شاقة»، فشعرية المجموعة الأقل نضجًا والأكثر غنائية بطبيعة الحال، تضرب عرض الحائط بمقولات جذرية لدى الرواد من قبيل التكثيف والمجانية والوحدة العضوية»



(ص100). فمنذر واحد من رعيل الشعراء السبعينيين في الشعرية العربية، وبين أيدينا له تسعة دواوين، تعمقت خلالها تجربته، وعبرت عن انحيازاتها الجمالية بقوة وفرادة، يندر أن توجد سوى لدى عدد قليل من أقرانه في سوريا والعالم العربي. (ص101).

***

في الفصل الثالث بعنوان «الراية الثمانينية التي صارت علمًا للعصاة»، يدرج المؤلف مقاله عن الشاعر إبراهيم داود (مولود 1961) بمناسبة صدور ستة دواوين له في مجلد واحد، فيقول عنه «ربما كان إبراهيم داود أكثر شعراء جيله شيوعًا، ويبدو حجم الإجماع على تجربته واسعًا بسبب طبيعتها الهشة والإنسانية التي تناهض التركيب والتعقيد، وتؤمن بدرجة كبيرة بقسوة الواقع، ومن ثم رومانسيته» (ص114)، ويرى قرني أن داود يبدو أقرب إلى النموذج الشعري لدى صلاح عبد الصبور وسعدي يوسف، وريتسوس وكفافي، ومن سار على نهجهم، وليس غريبًا أن تتشكل علاقة خاصة بين سعدي وإبراهيم على المستويين الشعري والإنساني (ص114).
ثم يقول المؤلف «جيل

الثمانينيات كان الأكثر حراكًا والأكثر ارتباطًا في الوقت نفسه، حيث عمق ما يسمى بشعراء التسعينيات في هذا الوقت، بدفع بعض شعراء السبعينيات إلى التشكيك في النص الثمانيني، وفي قدرته على الاستجابة للمعطيات الجديدة بزعم أنه بدأ تفعيليًّا، ومن ثم فإنه سيواجه صعوبة بالغة في التعاطي مع الأشكال الشعرية النثرية المستحدثة (ص115). ونحن لا نريد أن نستطرد مع المؤلف في شرح هذه النقطة التي أريق مداد كثير بشأنها، وما يزال صداها يتردد في أحاديث شعراء الثمانينيات وشعراء التسعينيات في مصر، فأرى أن الإشكال هنا إنما كان بسبب غياب النقد الأدبي الموجه نحو قصيدة النثر، بما يؤكد تطورها ورسوخها، فتحول الأمر إلى صراع جيلين، يناطح كل منهما صاحبه، ويناطحان جيلًا أسبق منهما في ذات الوقت.

ثم يدرج المؤلف مقالًا بعنوان «راعي المياه فتحي عبد اللّه»، فيقول عن صديقه الشاعر فتحي عبد اللّه (1957–2021) «خضنا معا عشرات المعارك الثقافية ضد التيارات المحافظة على المستويين الفكري والإبداعي، وهو ما دفع كافة الأجهزة الثقافية –على كثرتها وتواليها– إلى ممارسة انتقام وإقصاء

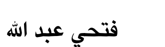




زليخة أبو ريشة



غادة نبيل



فتحي عبد الله

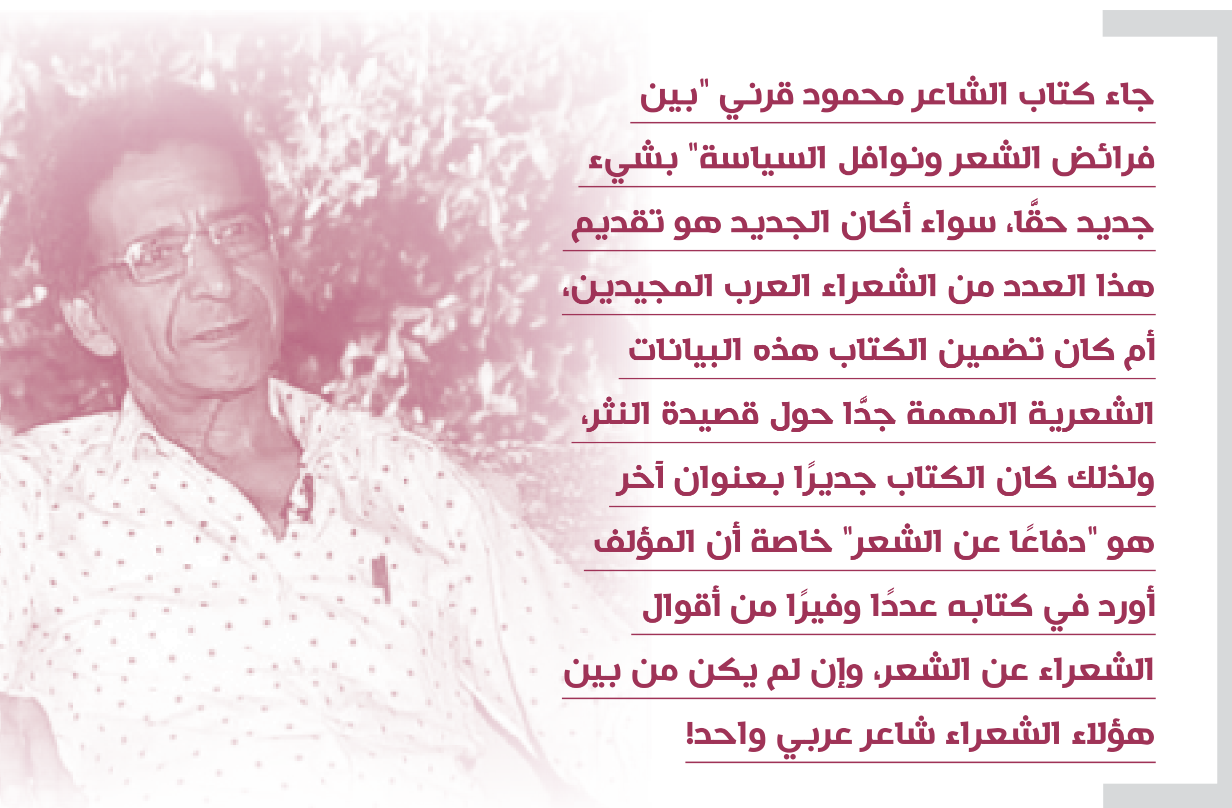
لم يسبق له مثيل ضد مشروعينا كشعراء وضد وجودنا كمثقفين، فكانت النية معقودة على إسكات صوتينا للأبد عبر حالة من السوداوية والإحباط» (ص121).

إن الصدام المشار إليه في عبارة المؤلف تؤكد ما ذكرته من تحول المنافسة الطبيعية بين الشعراء إلى مهارشة وأحيانًا حرب، كانت كلها بدائل لوجود تيار نقدي حقيقي يتولى هو العمل على النصوص، بدلًا من ترك الشعراء يدخلون تلك الحروب القاتلة.

ويدرج المؤلف مقالًا عن الشاعرة غادة نبيل (مولودة 1960) وديوانها «هواء المنسيين»، وعلى غير عادته يدخل الكاتب مباشرة إلى نصوص الشعر فيعالج الكلام على قصيدة بعنوان «رجل الهيمالايا» حيث تقول الشاعرة:

الضابط ديفيد ماكدونالد
يترجم الإنجيل إلى التبتية
ويتاجر في المواسم
يمشي في السوق
برأس أشقر يختار كاليمبونج
لأن رائحة الاستشراق
مدوخة»

يحاول الكاتب ربط النص بعموم الرؤية الشعرية للشاعرة، لكنه كالعادة ينصرف إلى التنظير، فيقول «غادة نبيل تبحث عن نفسها في إطار ممكنات فرض مفهوم المجايلة نمطها الجوهري لاسيما في علاقتها برعيل من شعراء

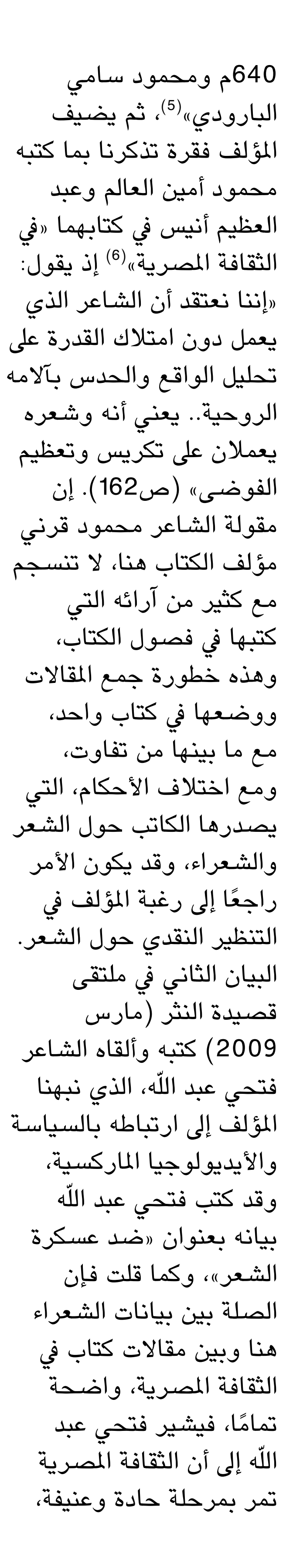


جاء كتاب الشاعر محمود قرني "بين فرائض الشعر ونوافل السياسة" بشيء جديد حقًّا، سواء أكان الجديد هو تقديم هذا العدد من الشعراء العرب المجيدين، أم كان تضمين الكتاب هذه البيانات الشعرية المهمة جدًّا حول قصيدة النثر، ولذلك كان الكتاب جديرًا بعنوان آخر هو "دفاعًا عن الشعر" خاصة أن المؤلف أورد في كتابه عددًا وفيرًا من أقوال الشعراء عن الشعر، وإن لم يكن من بين هؤلاء الشعراء شاعر عربي واحدا!

السبعينيات والثمانينيات، الذين كانوا مشغولين بحل المزيد من الألغاز التي طرحتها المعرفة الجديدة في تداعياتها على زمنهم بشكل أكثر إلغازًا» (صص135– 136) وهي عبارة طويلة لم أفهم منها شيئًا على الإطلاق، لكن الكاتب في النهاية يخلص من قراءته لديوان «هواء المنسيين» إلى أن غادة نبيل واحدة من أبهى وأنضج ممثلات قصيدة النثر المصرية والعربية.

***

ثم ينتقل المؤلف إلى الجزء الأخير من كتابه، وهو تلك الصفحات التي جعلها تحت عنوان «ملاحق» (صص159: 197) هذه الملاحق تتعلق بملتقيين لقصيدة النثر أقامهما محمود قرني وبعض أقرانه في القاهرة في العامين 2009 و2010، هي نصوص مهمة، تنضم إلى مثيلاتها من «البيانات» التي صدرت عن الجماعات الشعرية، فأصبحت مادة خام، بين يدي النقاد ومؤرخي الأدب والثقافة، تبين لهم كيف فكر الشعراء المصريون عبر زمنين: زمن السبعينيات المبكرة بعد نكسة 67 مباشرة، وزمن اختفاء الوزن من القصيدة الشعرية، حتى سماها الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي (مولود 1935) «القصيدة الخرساء»[3].
لكن البيانات الشعرية كانت دائمًا تنطوي على عنف مقصود، لكي تقرع الأسماع بقوة، كما صنع صاحب أقدم بيان شعري في العصر الحديث وهو الدكتور لويس عوض[4] (1915– 1990)، واللافت أن محمود قرني يستدعي ذلك البيان القديم فيقول «لن نتراجع عن طرح السؤال الذي نراه جوهريًّا: لماذا لم يساهم الشاعر العربي والشعر معه قديمًا وحديثًا في إنجاز الثورة المجتمعية.. نعتقد أن الإجابة على مثل هذا التساؤل تقتضي منا أولًا أن نقصي من المدونة الشعرية العربية أكثر من ثلثيها» (ص116).
إن قرني يشير إلى الناظمين (مصريين وغير مصريين) الذين قال عنهم لويس عوض قديمًا «فقول القائل:
ورمش عين الحبيب
يفرش على فدان
يعدل عندي كل ما قدم
المستعربون من قريض
بين الفتح العربي عام



640م ومحمود سامي البارودي»[5]، ثم يضيف المؤلف فقرة تذكرنا بما كتبه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتابهما «في الثقافة المصرية»[6] إذ يقول: «إننا نعتقد أن الشاعر الذي يعمل دون امتلاك القدرة على تحليل الواقع والحدس بآلامه الروحية.. يعني أنه وشعره يعملان على تكريس وتعظيم الفوضى» (ص162). إن مقولة الشاعر محمود قرني مؤلف الكتاب هنا، لا تنسجم مع كثير من آرائه التي كتبها في فصول الكتاب، وهذه خطورة جمع المقالات ووضعها في كتاب واحد، مع ما بينها من تفاوت، ومع اختلاف الأحكام، التي يصدرها الكاتب حول الشعر والشعراء، وقد يكون الأمر راجعًا إلى رغبة المؤلف في التنظير النقدي حول الشعر.

البيان الثاني في ملتقى قصيدة النثر (مارس 2009) كتبه وألقاه الشاعر فتحي عبد اللّه، الذي نبهنا المؤلف إلى ارتباطه بالسياسة والأيديولوجيا الماركسية، وقد كتب فتحي عبد اللّه بيانه بعنوان «ضد عسكرة الشعر»، وكما قلت فإن الصلة بين بيانات الشعراء هنا وبين مقالات كتاب في الثقافة المصرية، واضحة تمامًا، فيشير فتحي عبد اللّه إلى أن الثقافة المصرية تمر بمرحلة حادة وعنيفة،







محمد بنطلحة — محمد عفيفي مطر — منذر مصري

ويمتلئ «البيان» بمصطلحات التراث الماركسي: المجتمع، الصراع، رأس المال، القوى المهيمنة، تحالف مع اليمين الديني.. إلخ. (ص167)

ولسنا نريد أن نزيد اللجج في مناقشة ما ورد في الكتاب من آراء متعارضة، مثل قول فتحي عبد اللّه «إن عزلة الشعر قد زاد من قسوتها تواطؤ المثقفين أنفسهم بل والشعراء» (ص168)، بل نود أن نؤكد على القيمة الكبيرة جدًّا لعمل الشاعر محمود قرني ونشره لهذه البيانات الشعرية.

أما المفكر والكاتب الصحفي نبيل عبد الفتاح (مولود 1952) فقد شارك في الملتقى بكلمة بعنوان «قصيدة النثر.. سلطة التلقي وشرعية الحضور»، وقد حذر في بيانه من تدخل السياسي، حتى ولو كان كاتبًا سياسيًّا، في السجالات حول الشعر، إذ يرى هذا التدخل خطرًا ومريبًا لأن هذا السياسي يبحث عن معيارية سوف تشكل سلطة تقويمية ونقدية (ص171)، لكن المبرر الذي جعل نبيل عبد الفتاح يقف في نقابة الصحفيين مع الشعراء المتمردين، أنه يريد في هذه اللحظة أن يدافع عن الشعر عامة، وعن قصيدة النثر خاصة، ودفاعه ينسجم تمامًا مع مقولة هذا الكتاب «بين فرائض الشعر ونوافل السياسة»، وأخشى أن يكون فتحي عبد اللّه (رحمه اللّه) قد أبدل النوافل بالفرائض.

وأخيرًا أدرج المؤلف مقالًا

للشاعرة غادة نبيل، ترد فيه على مقولة أحمد عبد المعطي حجازي كتبته بعنوان «القصيدة.. أنا أنتم»، تقول: «الذين يتهموننا بالخرس! هل جربوا أن يتكلموا؟ هل حاولوا كتابة قصيدة نثر وعجزوا، فاختاروا اتهامنا بأننا اتجهنا إليها بعد فشلنا في نظم قصيدة موزونة؟ هل يفضلون أن نكتب قصيدة يرضى عنها الحزب الوطني(7) أم قصيدة يرضون هم عنها» (ص191). لم تكن غادة نبيل تتحدث أمام جمهور، بل كانت تخاطب قارئًا يطالع في صحيفة، ومع ذلك فقد كانت أشد هجاءً، واستعملت قاموسًا غاضبًا جدًا مثل: اللقطاء، الغث، التبعية، الشذوذ، القسوة، البرابرة، الكهانة، كافر، القتل.. إلخ.

على أية حال، فقد جاء كتاب الشاعر محمود قرني «بين فرائض الشعر ونوافل السياسة» بشيء جديد حقًا، سواء أكان الجديد هو تقديم هذا العدد من الشعراء العرب المجيدين، أم كان تضمين الكتاب هذه البيانات الشعرية المهمة جدًا حول قصيدة النثر، ولذلك كان الكتاب جديرًا بعنوان آخر هو «دفاعًا عن الشعر» خاصة أن المؤلف أورد في كتابه عددًا وفيرًا من أقوال الشعراء عن الشعر، وإن لم يكن من بين هؤلاء الشعراء شاعر عربي واحد، إلا أن محمود قرني نفسه من أكثر الشعراء العرب دفاعًا عن الشعر، وإخلاصًا له ⭘

الهوامش:

⋆ أستاذ النقد والأدب الحديث، جامعة دمياط.

1- محمود قرني (2016) وجوه في أزمنة الخوف، عن الهويات المجرحة والموت المؤجل، كتاب الهلال (ع781) دار الهلال، القاهرة، ص2014.

2- محمود قرني (2021) بين فرائض الشعر ونوافل السياسة، الشعر العربي بين ثلاثة أجيال، دار الأدهم للنشر والتوزيع، القاهرة.

3- أحمد عبد المعطي حجازي (2008) قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، كتاب دبي الثقافية (العدد 18) دبي.

4- لويس عوض (1989) بلوتولاند وقصائد أخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، وقد صدرت الطبعة الأولى عام 1946 عن مطبعة الكرنك بالفجالة، مصر، وقد سبق الديوان بيان شعري بعنوان «حطموا عمود الشعر» صص9: 27 من هذه الطبعة الثانية.

5- لويس عوض: بلوتولاند، ص12.

6- محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس (1989) في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة. وهذه هي الطبعة الثالثة من الكتاب الذي كان في أصله مقالات وصدر في كتاب في دار الفكر الجديد، في بيروت عام 1955، بمقدمة للكاتب اللبناني حسين مروة.

7- الحزب الوطني الديمقراطي حزب سياسي أنشأه الرئيس المصري محمد أنور السادات، وصدر حكم قضائي بحله بعد ثورة الشعب المصري في يناير 2011.

محمود قرني

النخلة

1- جلس الرجل
2- يكتب تعويذته على ذيل قط أعمى
3- ويقذف بصُرَّة الشيح إلى قلب النخلة
4- ناداها بكل الهواء الذي يملأ صدره:
5- «يا عمتي»
6- النخلة في ساحة البيت تميل في دلال
7- تلقي سلامًا هنا
8- وسلامًا هناك
9- كان طلعُها الأبيض كالحليب، تذكارًا
10- موشومًا على قلبه
11- صعد بظهْرية من الليف إلى رأسها
12- كلمها.. وناداها
13- سكب في قلبها حليب أصابعه
14- وعندما هبط، كان صدره المعطوب
15- يعلو ويهبط في هياج
16- كأنه فرغ للتو من مضاجعة طويلة
17- كان النهار ربيعيًا جافًا
18- تأملها ثانية ونادها باسمها
19- ألقى مياهًا غزيرة حول ساحتها
20- وقال:
21- الآن فقط أسمع صوتي
22- كنت أحتاج إلى ذلك
23- أحتاج إلى الغبار والصفير
24- واصْطكاك الأسنان في نصف طُوبة
25- أحتاج أغراضي
26- أحتاج طريقًا محفوفة بالمخاطر
27- وأتصور المتاهة على نحو كهذا
28- نحن متشابهان إلى حدٍّ بعيد.
29- كوني كما تصورتك
30- ساعة إشراقة الشمس
31- شعر أخضر يخامِرُ الأصابع
32- يطلع ناعسًا من مخمله
33- ينام على قلبك الأبيض حتى الصباح
34- ويقبض على خصرك الذي يشبه
35- خاتم قديس
36- أنا منتش هكذا
37- واسمك يمر كنسمة على فم المغني
38- أريد أن أذهب إلى السوق
39- وأشتري من أجلك أرواب زينة
40- وأضواء مبهرة
41- «يا أخت أبي» استسلمي لذراعي
42- فأنا أحبك حتى النهاية.
43- كأن شيئًا لم يكن
44- قصَّ على رأسها أقاصيص من قلبه
45- دلَّى عراجينها بتؤدة ولين
46- فأصبحت امرأة ذات أرداف
47- ساحرةٍ وملونة
48- دائمًا يتذكر أباه الذي ربّاها،
49- وهو يقص حكايتها كل يوم مع القاضي الميسَّر
50- الذي كان يجلس تحتها
51- ليقضي في الناس
52- ولا يهش أبدًا
53- كأنه بناية لا تريم
54- لكنها في لحظة من لحظات هزرها
55- أسقطت بلحة غليظة على أنفه
56- انتفض وتأسف على وقاره الذي ضاع
57- لكنه قهقه لأول مرة في حياته
58- بسْمل وقال:
59- «ضعف الطالب والمطلوب»
60- لكن الغيمة المارة على رأسها لم تدمْ طويلًا
61- وقعت برأسها على الصاعقة
62- لبستْ بعدها ثوبًا بنيًّا محروقًا
63- وفقدت أنوثتها الطاغية
64- هي الآن ذكر نخيل لا ينبس
65- لن تستطيع أن تقص على صاحبها
66- قصصًا أخرى عن النساء
67- اللاتي احتمين بظلها
68- وتعرين لنسمات الصيف الطرية
69- ولا عن الغمزات المخجلة
70- التي تركتها العذراوات
71- في الأماسي المقمرة
72- النخلة البضة صارت ذات عضلات مفتولة
73- وشارب مبروم
74- بينما العاشق ضائق الصدر
75- يخرج برأسه من الباب إلى الساحة
76- يملأ صدره المعطوب بالهواء
77- ويعود حسيرًا
78- يتوسط ساحة البيت وينظر إلى أعلى
79- إلى رأسها
80- يريد أن يقول لها يا أخت أبي،
81- يا عمتي
82- لكنه لا يستطيع.

قصيدة النثر واستعادة الأسلاف: موعظة النخلة.
قراءة في قصيدة «النخلة» لمحمود قرني**

د.محمود أحمد العشيري*

تقف نصوص الحداثة عند لحظة زمنيّة آنيَّة، هي حاضرها ومستقبلها، وتسعى محمومةً بالتغيير والتجديد إلى إرساء قطيعةٍ -على نحوٍ من الأنحاء- مع ماضيها، وكأن وجودها القوي لن يقوم إلا على الإزاحة والاستبدال والقطيعة.

ولكن مثل هذا الاستبدال أو تلك الإزاحة والقطيعة لن تكونَ مقبولةً إلا «مجازًا» بوصفها نتاج رغباتٍ قويةٍ لتحقيق المصير، الذي لن يكون إلا وجودًا جماليًّا أكثر تفردًا؛ إذ لا يُمكن للحظةٍ آنيّة -كما يقول «بول دي مان» أن تنفصل عن ماضيها؛ لأنها ستكون قد انفصلت عن حاضرها، أو آنيتها في اللحظة ذاتها، فكل حاضر هو جزء من طبيعة المستقبل وماهيته؛ فالآن هو ما يولد المستقبل، وعليه تصبح كل لحظة جزءًا من ماضيها، كما تغدو ماضيًا بالنسبة لمستقبلها[1]. وعلى هذا ليس ثمة مهرب من الماضي، وستجد التقاليد الحداثيّة نفسها في مأزق معه، تقف منه موقفًا متعارضًا، يتجاوز حدود المقابلة أو التضاد، فيتجاوز الموقف من الماضي أو التراث أو التاريخ حدود الرفض أو النسيان أو التجاهل أو القطيعة إلى الحُكْم النقدي وإعادة القراءة. على أن كل قراءة واعية للأسلاف هي ابتعادٌ عنهم بإعادة إنتاجهم؛ فإعادة القراءة بقدر ما تُثَمِّنُ إنتاج الأسلاف؛ تُعْلي من قيمة الاختلاف والانحراف، لا التطابق أو التشابه.

لا تمثل التقاليد الفنية مبادئَ مطلقة حاكمة لمفاهيم الإبداع، ولا تجعل من نفسها أيضًا بديلًا مطلقًا لمبادئَ المزاحة، وإنما المعول على تفاعل الأشكال الفنية معًا وتجادلها مع واقع الذائقة الجمالية وواقع التلقي اللذين هما محصلة تجادل جديدٍ يحاول أن يستقر، ومُسْتَقِرًّ يعاد ترتيبه، وتجدد قراءته.

كلُّ إبداع جديد هو علاقة ما مع الماضي؛ علاقة مع تقاليد النوع الذي يمثله، فضلًا عن الأنواع الجمالية الأخرى التي يتجادل معها؛ فعبر معالِم ما مرنةٍ للنوع يمارس الفنان على الدوام معركته الاختلافية التي تترصد خصمين كبيرين هما التقاليد الفنية والذائقة السائدة.

ويقف التاريخ النوعي للشعر ليكون أفقًا تنظر إليه كل قصيدة جديدة، لتظل العلاقةُ معه علاقةً محسوبة -باختلاف الظرف الاجتماعي الجمالي- بين مساحةٍ ما من الانحراف والجِدَّةِ والمفاجأة، بما يحفظ على النص ابتكاره وتفرّده، وأخرى من الالتزام والخضوع للتقاليد، بما يحفظ على النص تقبله

المبدئي وانتماءه النوعي.
تتخذ الدراسة من التناص آليَّةً لقراءة النص، والمسألة بحالٍ ليست مِنْ قبيل دراسة مصادر الصورة، أو دراسة التأثُّر المباشر أو الضِّمْني بين الشعراء، بل هي في زاويةٍ منها دراسة لجماليَّة التعامل مع موضوع أدبي أو تقليد فنِّي، عبر مرحلة من مراحل تاريخيته، إضافة إلى تَبَصُّر الموقف الفكري/ الجمالي لقصيدة أنتجها شاعر يمثل –على نحو من الأنحاء– طرفًا في شعريةٍ أو شعريات مختلفة بعض الاختلاف، تشق لنفسها جدولها الذي يتدفق عبر خارطة الشعر الغنية بتنوعها.
وتبدو القراءة التناصيَّة هنا أكثر قدرة على الكشف عن دلالة النص الأدبيّة، إذ لا تستطيع القراءة السطريَّة المشتركة بين جميع النصوص، أدبيَّةً كانت أو غير أدبيّة أن تنتج –كما يقول ريفياتير– غير المعنى[2].
ويحقق انتهاج التناص أمرين على الأقل؛ أولهما: بيانُ أن كُلَّ نَصٍّ هو فضاءٌ لتقاطع نصوص متعددة، تَسَرَّبَت متتالياتُها الرمزيَّة إلى هذا النص الذي يمارس عليها سلطة التبديل والتحويل. وكل حيازة لمتتالية رمزيَّة من نَصٍّ ما هي إعادة قراءةٍ لها ولِنَصِّها. وثانيهما: أن النص –محل الدراسة– كما يقرأ الواقع، ويُعَبِّرُ عن لحظةٍ آنيّة، يقع عند ملتقى مجموعةٍ من النصوص الأخرى السابقة؛ منها ما هو ديني، أو صوفي، أو أسطوري، أو شعري، بحيث يغدو التناص نفسه حينئذٍ علامةً على الطريقة التي يقرأ بها النصُّ التاريخَ ويَنْدَمِجُ فيه.
إن ألق استخدام نص محمود قرني لنصوص أسلافه أنه يفتح صدره واسعًا لدخول شذرات أسلوبيّة ودلاليّة من نصوص متعددة، ولكن دون أن تتجمَّع معًا في أُفُق وحيد ضيِّق، أو تتجمع لتحاصره، وتفرض عليه أُبُوَّةً مزعومةً، يبدو معها كما لو كان امتدادًا طبيعيًّا لها. ليظل الاختبار الحقيقي: كيف يمكن للقصيدة أن تنظر لتراثها، كيف يمكن لها أن تصارع مرجعياتها، دون أن تُقْتل على يد ماضيها القوي؟ والقصيدة هنا نموذج لقصيدة النثر عندما تُعْرِض عن اليوميِّ، عن المَدِيْنِيِّ عن الاستهلاكيِّ إلى الطبيعة، إلى الطقوسي والشعائري، إلى الرمزي الذي تكتبه لغةٌ تَتَقَلَّبُ في زَخَم التراث، وتتقافز فيما بين أدائيات قصيدة النثر، ولغة الشعر العربي القديم، ونصوص التراث الديني، والأسطوري؛ القديم والمعاصر.
ولكنها على الرغم من هذا الوعي الاجتماعي العميق الذي تحفل به القصيدة؛ تفارق لغتها إجمالًا مذاق الشعر العربي القديم وآلياته، لِتُكْتَب بلغةٍ أخرى، حريصةٍ دومًا على تقديم جماليَّةٍ مختلفة، حِرْصَها على تقديم تجربة شعريةٍ شديدة الارتباط موضوعيًّا بمجتمعها وسياقها.
يكتب محمود قرني هنا عن (النخلة/ الأنثى) أو عن (الأنثى/ النخلة)، على ما يمكن أن تشير إليه كل منهما؛ النخلة والأنثى كل على حده، أو تشير إليه في ظل إشارة الأخرى وأبعادها الدلالية؛ فلحظة ما يكتب عن النخلة؛ يكتب عن الأنثى وغيرها، ولحظة ما يكتب عن الأنثى؛ يكتب عن النخلة وغيرها.
ويأتي النص في مقاطع ثلاثة:
– يقدم الأوّل علاقة (الرجل– النخلة)، وبؤرته «الرجل». س (1: 28).
– ويقدم الثاني علاقة (النخلة– الرجل)، وبؤرته «المرأة». س (29: 42).
– أما الأخير فيقدِّم علاقة (الرجل– المرأة)، وتصبح «النخلة» بؤرته. س (43: 82).
وتبدو العلاقة بين الشاعر والنخلة عند كل مقطع كما لو كانت بحاجة إلى استظهار علاقات أخرى قارَّة في عمق هذه العلاقة

المتحولة على طول النص، في مقدمتها علاقة «الشاعر/ الذكر» بـ«الأنثى»، وعلاقة «النخلة» بالإنسان بعامة [ii]، وبـ«الأنثى» على وجه الخصوص. حتى لَتَبْدو علاقة الشاعر بالنخلة أقرب إلى تكامل نمطين من العلاقات السحرية؛ النمط التشاكلي والآخر الاتصالي[3]؛ فتتخذ الذات من اتصالها الحميم بالنخلة علامةً على الاتصال المحموم به بالأنثى، وفي كل لحظة تُوَلِّدُ فيها النخلة إشاراتها إلى الأنثى؛ تعود بنا الأنثى ثانيةً إلى النخلة ذاتها، إلى الطبيعة الأم.

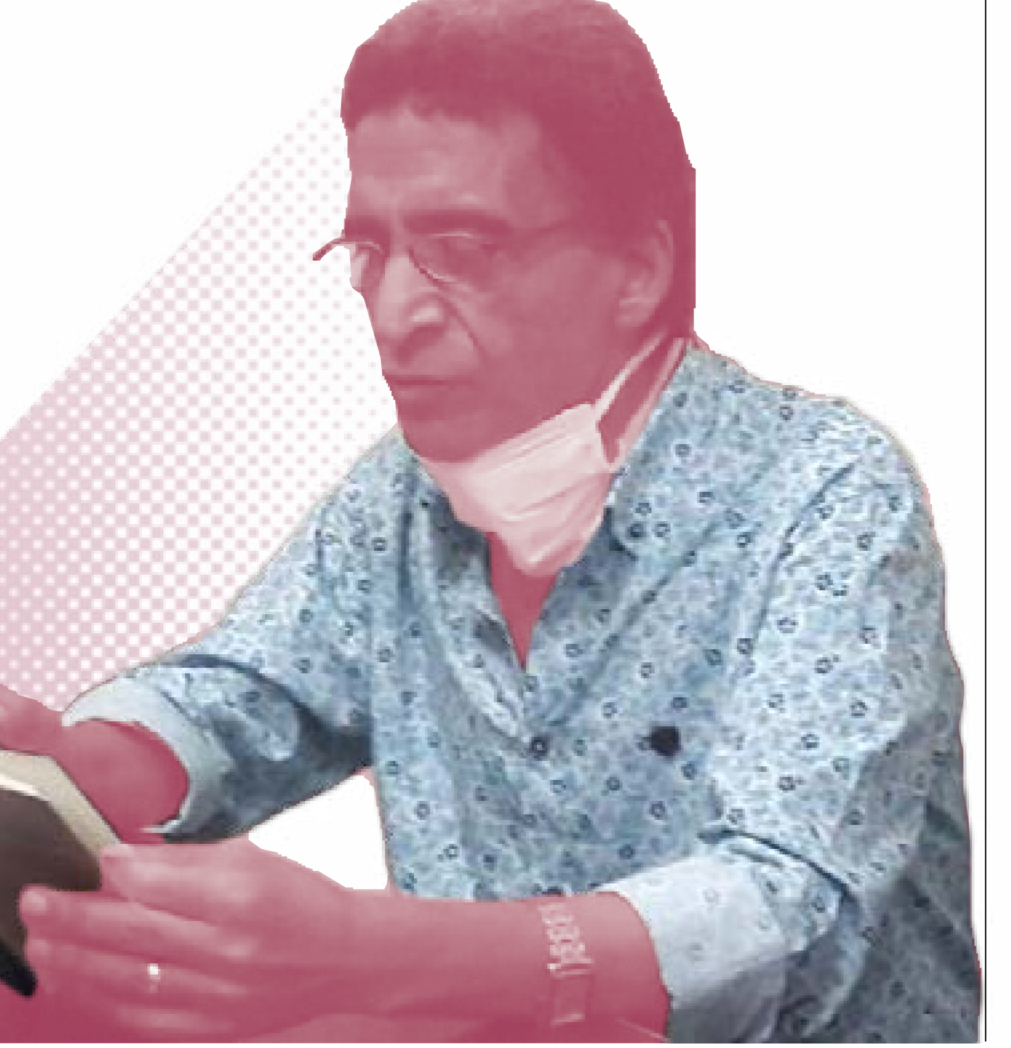
وتظل النخلة على الدوام تستعير دوال تصويرها من حقل (المرأة- الرجل)؛ فالجَسَد البَضُّ في مقابل العضلات المفتولة والشارب المبروم. ومن أنثى تقص على صاحبها أسرار النساء اللاتي احتمين بظلها، وتفضي بأسرارهنَّ إلى ذكر نخيل لا يَنْبَس. لقد كانت النخلةُ نخلةَ حينما كانت أنثى، حينما كانت تميل في دلال، وكان طَلْعُها أبيض كالحليب.

والنخلةُ -الرمزُ المُتَخَيَّر للكتابةِ حوله- مفعمةٌ بطاقات تتقلَّب فيما هو أسطوري، شعبي، ديني، صوفي، سحري، شعري على ما بين هذه الحقول من تماس وتداخل.

(أ) المقدَّس الديني:

تأخذ النخلة في النص بُعْدًا رئيسيًّا قوامه الإجلال والتقديس، ولعل هذا يرفده الوعي العربي الإسلامي الذي يُبَجِّل النخلة منذ أن قَرَنها القرآن بكلمة التوحيد؛ إذ ترتبط في أفق التفاسير بكلمة «لا آله إلا اللّه» بوصفها الكلمة الطيبة في قوله تعالى: «ألم تر كيف ضرب اللّه مثلًا كلمةً طيبةً كشجرةٍ طيبة» (إبراهيم: 24)[iii]. وهي وَعْدُ اللّهِ المتقين في الجَنّة لمن سَبَّح بحمده وعَظَّمه[4].

وفي غير واحدٍ تأتي الأحاديث لترسخ المشابهة بين النخلة بخضرتها الدائمة والمسلم أو المؤمن بخيره المقيم. جاء في صحيح البخاري قوله صلى اللّه عليه وسلم: «إنَّ من الشجر شجرة لا يَسْقُطُ ورقها، وإنها مثلُ المُسْلم، فَحَدِّثوني ما هِيَ.. قال: هي النخلة»[5] ويذكر ابن الشجري في أماليه



قوله صلى الله عليه وسلم: «مَثَلُ المؤمن مثل النخلة، إن شاورته نفعك، وإن شاركته نفعك، وإن ماشيته نفعك، وكذلك النخلة كل شيء منها منافع»[6].

ولعل نصوصًا مثل نصوص حنين الجذع إلى النبي محمد صلى الله عليه وسلم تُسْهم بشكل أو آخر في ترسيخ الصورة العاطفية للنخلة في المخيال العربي الثقافي[7].

وينبني النص على استعارة مجازيَّة محوريَّة، تُخَاطِبُ فيها الذاتُ المحكيُّ عنها النخلةَ بوصفها «عَمَّة»:

«ناداها بكل الهواء الذي يملأ صدره:
يا عمتي» س (4، 5).

وهو في هذا يستعير الوصفَ من نصوص الحديث النبوي [iv] حيث أوَّل النصوص التي تصوغ النخلة على هذا النحو عبر هذا المجاز، إذ يذكر الجاحظ في «البيان والتبيين» قوله صلى الله عليه وسلم: «نعمت العمَّة لكم النخلة»[8]، وفي حديث آخر: «أكرِموا عمتكم النخلة»[9].

وإذا كان النص هنا يسترفد الحديث النبوي بشكل مباشر، ويقتبس منه هذا المجاز، فإنه في موقعٍ آخر يناديها بقوله:

«يا أخت أبي» س (41).

وقد يبدو هذا الوصف للوهلة الأولى مُوَلَّدًا على المجاز السابق، مبنيًّا عليه، إذ العمّة أخت الأب، ولكننا نجده في بقية الحديث السابق، الذي يعطي لهذه القرابة بُعْدًا أعمق تتجاوز الأُبُوَّة القريبة إلى أُبُوَّة الجد الأعلى، إلى آدم ذاته. يقول المتن: «أكرموا عمتكم النخلة، فإنها خُلِقَتْ من فَضْلةِ طينة أبيكم آدم، وليس من الشجر شجرةٌ أكْرم على الله من شجرة وَلَدَتْ تحتها مريم ابنة عمران، فأطعِموا نِساءكم الوُلَّد الرُطَب، فإن لم يكن رُطَب فتمر»[10].

(ب) المعراج الصوفي:

ويبدو الاتصالُ بالنخلة انفصالًا عن الآخرين، انفصالًا عن كل ما هو مُبْتَذلٌ وزائف، معراجًا لا ترى فيه الذات غير «الوصول» هدفًا، لا يَشْغَلُها غيره، ولا تسْمع معه أحدًا، ليتحقق لها مقام «الوصل»، والوَصل «إدراك الفائت» كما يقول ابن عربي، وهو ما يلح عليه النص.

وعلى الحاجة إليه س (22، 23، 25، 26). ولا تكون ثمرة هذا الاتصال سوى اللذة الكبرى التي لا تزيده إلا شوقًا وارتباطًا.

إن صعود النخلة على ما يُمكن أن تُتَأوَّل عليه رحلة عِرْفان صوفي تُتَحَصَّلُ فيه المعارف عن طريق الإحساس الباطني، والكشوف القلبيَّة، الرحلة معراجٌ إلى السِّرِّ الأعظم، تطرح فيه الذات موبقاتها، وهمومها، وأثقالها، ووجودَها القديم، إحساسها الناقص بالوجود، قصورها، عجزها.. لتكتمل معرفتها، وتحس الوجود الكامل الحقيقي، وترى الحقيقة كما هي، لا لترى الاستقرار الساذج أو الطمأنينة الزائفة، وإنما ترى «المتاهة»، و«المخاطر»؛ لتنتقل إلى ثُلَّة العارفين.

ويستعير النص لمقام «الوصل» الذي هو غاية معراجه الروحي الوجودي مفردات الجسد؛ ليعيد للذات اكتمالها الحقيقي، دونما إقصاء لأحدٍ من طرفي المزدوج (الجسد/ الروح). فالوصل ليس مسألة إثارة جسديّة، أو نزوة انفعاليَّة عابرة، بل هو تجسيد للوجود الفعلي لقوى الحياة الماديّة/ العاطفيّة، حيث النخلة أنوثة المعشوقة، إذ يمتزج في المقطع الأول الحلول الصوفي بشبق الرغبة، وتختلط طقوس الرحلة والبحث عن الوجود الفعلي الأصيل بطقوس الاتصال والمعاشرة.

والمقطع يشير لفعلٍ حياتيٍّ معتاد، يرتبط بالإخصاب الاصطناعي للنخيل [v] ولكنه في الوقت ذاته يتجاوز هذه

الزيجات النباتيَّة إلى تطلعاتٍ بشريَّة وزيجات حُلْميَّة مع النخلة/ الأنثى المطلقة.
لقد حملت الذات إلى النخلةِ الملاذ أمنياتِ الجسد، حيث واقع المتعة وتحرير الرغبة، بعد أن أفقدها الإخفاء والكبت والتنكُّر وجودها الأصيل.
والعلاقة مع النخلة أقرب إلى أحوال الصوفيّة ومقاماتهم، من حيث الأحوال مواهب، ترد على القلب من غير اكتساب، أمَّا المقامات فمكاسب يصل إليه السالك بالصبر والمجاهدة[11]، فالذات قبل صعود النخلة في حال عوزٍ روحي، واحتياج كبير، تكرره وتؤكد عليه:
«كنت أحتاج إلى ذلك
أحتاج إلى الغبار والصفير
واصطكاك الأسنان في نصف طوبة
أحتاج أغراضي
أحتاج طريقًا محفوفةً بالمخاطر» س (22: 27).
إن الحياة المليئة بالوحدة والوحشة تتحول بعد معاينته وتَوَحُّده إلى أُنْسٍ وطمأنينة. وتعود لتنقلب إلى إحساسٍ عميق بالمرارة والأسى في نهاية النص عند انقطاع الأنوثة عن النخلة.

(ج) المقدَّس الأسطوري:

ويعيد النص في هذا المقطع الأوَّل إنتاج هذه الدلالة الأسطوريَّة للنخلة، والقائمة على الخصوبة والتجدد والاستمرار، إذ «ربطت شعوب البحر الأبيض بين عمليات إخصاب النخيل، أو ما يُعْرَف بـ«الطلوع» أو التلقيح.. وبين الموت ثم القيامة، أو توالي الولادة والاستمرار.
ولعل مطاردة أصداء «عشتار» في النص تصل لدينا بين النخلة، وبين ما هو عشقي جنسي، وبين ما هو أمومي أيضًا؛ فقد وَحَّدَ الفينيقيون بين النخلة– التي كانت أيقونةً على «شجرة الحياة في الشرق»[12] والتي عَدَّها الساميون بعامة «شجرة الحياة في جنة عَدَن، وبين آلهة الإخصاب الجنسي أو التعشير «عشتروت» أو «عشتار»؛ فالنخلة كانت شجرة الميلاد أو شجرة العائلة عند كل شعوب غرب آسيا، في مصر، وبابل، وفينيقيا، والجزيرة العربية»[13]، وكانت تُصَكُّ على النقود في شكل نخلة وافرة الثمار[14].
لقد تقاسمت «عشتار» في بلاد الرافدين مع «ننتو» (أو «مامي» أو «ننماخ» أو «ننخرساج») وظائف الأم الكبرى الموروثة عن العصور السالفة، وفي حين بقيت «ننتو» الأم– الأرض، صارت عشتار الحب، وروح الخصوبة الكونيّة[vi].
لقد هبط الشاعر من صعوده النخلة بصدره المعطوب، يحدث نفسه:
«الآن فقط أسمع صوتي
كنت أحتاج إلى ذلك»
س (21، 22).
إن عشتار التي تبدت في تراتيل بلاد الرافدين وصلواتها بوصفها سيدةً للشفاء[15] تتماهى هنا مع النخلة التي كانت تظهر فيما مضى بوصفها أيقونةً لها.
لقد كانت الذات بحاجة إلى هذه العلاقة، بحاجة إلى هذه الأنثى، فمواقعتها والالتحام بها كشفٌ عن كل التبديَّات في الطبيعة والكون، عن أن وراء هذا الوجود الظاهر المحدد وجود كوني أعمق، لا نهائي. لقد غَدَت النخلة منشأً للوجود الفعلي الحقيقي للجسد والروح، لا الوجود المادي المُفَرَّغ.
ويُرْفد دلالاتِ النخلةِ في النص أيضًا ما يرتبط به في المخيِّلة الشعبية العربية من طقوس وشعائر سحريَّة، فيبدأ بالخوف والتَّضَرُّع مُمَثَّلًا في كتابة «تعويذة» تتخذها الذات –التي تحكي عن نفسها، ويحكي عنها النص أحيانًا بالغياب– دريئةً لها من شيءٍ ما، من خوفٍ ما؛ فَتُرَشُّ حولها المياه الصافية، مَرْضاةً لتلك القوى العليا المهيمنة، وتقدمُ أعوادُ الشيحِ –طيبِ الرائحة– قُرْبانًا يُلْقَى به إلى «قلب» النخلة، على ما يمكن أن توري إليه مفردة

القلب هنا؛ فهو الوسط من النخلة والمركز، وهو عمومًا القلب، حيث المشاعر. القُرْبان مُقَدَّس، ومكان تَلَقِّيه لا يَبْعُدُ عن هذا.

لقد عَبَد الإنسانُ الأوّل الشجرة أو النخلة[16]، وتبقى النخلة في الثقافة العربية على وجه الخصوص قطبًا متفردًا ينازع سائر أنواع الأشجار الأخرى حضورها، وسطوة ذيوعها، حتى لَتَبْدو قسيمًا لها، وكأنها ليست نوعًا منها. عَبَد الإنسانُ الأوّلُ النخلةَ، ولم تكن عبادته موجَّهَةً إليها بذاتها، بل توجهت نحو الروح الكامنة فيها. وهذه الروح هي ما يأخذ بلب الشاعر وتملك عليه أقطاره، فيؤنسنها شكلًا وموضوعًا، وعندما تلْبَسُ: النخلة «ثوبًا بنيًّا محروقًا» يريد أن يذهب «إلى السوق»، ويشتري من أجلها «أرواب زينة، وأضواء مبهرة». وهو مجاز قد يدفعنا إلى استعارات قد تبدو مجانيّة؛ فأي (نخلةٍ/ أنثى) أو (أنثى/ نخلة) تلك المشغولة بانتظار أرواب الزينة؟ لكن، هنا تمامًا نلمس أطراف الخيط عندما يعود بنا النص إلى أبعاد أسطوريّة عميقة للنخلة، حيث لا تنفصل في رمزيتها بعامة عن دلالة الزينة[vii].

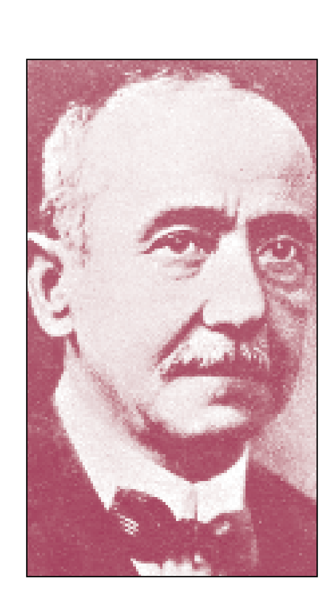
ويعود بنا النص أيضًا إلى ممارسات عربيَّة تدور حول النخلة بوصفها شجرة الميلاد والعائلة. فقد قَدَّست العرب بعض النخلات، كنخلة يقال لها «ذات أنواط» و«نخلة نجران» التي اختصوها بِجُمْلَة من الأعمال الطقوسيَّة كالاحتفال بها في مواسم معلومة، والذبح عندها، وتعليق الأثواب والأسلحة، والحلي عليها[17].

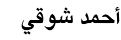
وعلى الرغم من اختفاء الاحتفاء بالنخلة بوصفها معبودًا عربيًّا قديمًا إلا أن طقس الزينة السنويَّة، وتعليق الملابس النسائية عليها خلال الاحتفالات الموسمية بها مع الطرح والتلقيح؛ ظل متواترًا في مصر حتى العصر الفاطمي والمملوكي.

ومن التماس مع عشتار، إلى العبادة القديمة، ومع ولادة المسيح تحتها؛ تضحى النخلة في الوعي الشعبي وكأنها رَبَّةً للخصوبة والولادة، حاضنةً للنساء المتعبات ساعة الوضع، تهونها عليهن، وتُسَهِّل ولاداتهن المتعثِّرة، تقصدها الراغبات في الأمومة الحالمات بوعد الزواج والإنجاب:

«لن تستطيع أن تقص على صاحبها
قصصًا أخرى عن النساء
اللاتي احتمين بظلها
وتعرين لنسمات الصيف الطريَّة
ولا عن الغمزات المخجلة
التي تركتها العذراوات
في الأماسي المقمرة»

والنص على طوله يستدعي الاعتقاد القديم بتجسيد الشجرة لروح الخصوبة. ولكنه لا يقف من التراث





أحمد شوقي

امرؤ القيس



بول دي مان

الشعبي أو من فكرة الخصوبة فقط عن هذا الحَدِّ، بل نجده يتماس مع ما تحدثنا به الأغنية الشعبية عن «طالع الشجرة»[18]، مع ما بين النصين من تفاوت في مستوى اللغة بين والفصحى العاميَّة، وتفاوت إيقاعي بين نصٍّ شعبي مُفْعم بالإيقاع وآخر يَتَخلَّى عن العروض ويخفت الإيقاع فيه، إلا أن غِنى الدلالة والتخييل يظل جامعًا بين النصين، حيث تظل الشجرة والنخلة مصدرًا للخير المُنْتَظَر الذي هو وجود كامل وحقيقي في نص الفصحى، و«بَقْرة» في الأغنية الشعبية، التي لا يفارقنا حليبها في النص الفصيح: «سكب في قلبها حليب أصابعه» س (13).
أو مشبهًا به طلعها الأبيض: «كان طلعها الأبيض تذكارًا موشومًا على قلبه» س (9، 10).
ويمثل فعل «الصعود والارتقاء» التيمة الأساسيَّة الجامعة بين النصين، فضلًا عن تشابه النهايات، فالترنيمة الشعبية المغرقة في بساطتها، المتخمة بالتخييل والرمزيّة «ظاهرها الفرح، وباطنها موجع إلى حَدَّ الأسى والانكسار»[19]، حيث لم تُدرك الذات مطلبها؛ فالملعقة انْكَسَرَت. فاتها الخير، ولم تُدْرك منه أقل القليل.
ولعلنا نقف على تقاطعات عِدَّة للبقرة في الموروث الفرعوني مع النخلة في الموروث العربي والأسطوري العام، حيث كانت البقرة «حتحور» تمثل الروح الحيَّة للأشجار، وكانت «الحتحورات السبع» أشبه بالجنيات اللواتي يقررن مصير الطفل عند مولده[20]. وفي المقابل كانت الولادة المقدسة للمسيح تحت نخلة، وتؤمر مريم بأن تَهُزَّ إليها بجذعها؛ فيسَّاقط عليها رطبًا جنيًّا.
وكذلك تأخذ العلاقة بين البقرة والنخلة خصوصيةً فريدة عندما يرتبط كل منهما بالموت؛ فحيث كانت البقرة في «منف» حارسة جبل الموتى[21] وجدنا سعف النخلة في التصور الشعبي الإسلامي يوضع على قبورهم ليقيهم شَرَّ الحساب والعذاب، وما كان السعف في يد رجلٍ أو امرأة في العصر المسيحي إلا دليلًا على شهيد حقق النصر الأعلى[22] وإلى جانب الشهادة كان النصر، حيث كان أيضًا شعارًا دائمًا على النصر، وما إمساك المسيحيين بسعف النخيل يوم الأحد إلا تذكيرًا بدخول المسيح أورشليم ظافرًا.

(أ) الذكورة/ الأنوثة:

أشرنا إلى أن الشكل الفيزيائي للنخلة يمدنا بأساس قوي لبناء استعارة النخلة بوصفها «أنثى»، وهي استعارة ترفدها الإحالة اللغوية إلى النخلة بوصفها «مؤنث». ولعل تصورها بوصفها أنثى هو ما يفتح الباب لوفرةٍ من الاستعارات التفصيليَّة المرشحة لهذا التصور، والتي تتدفق عبر النص. غير أن عوامل أخرى تدخل لتعميق هذه الترشيحات وإزاحتها إلى طرق غير معتادة كاسترفاد النصوص التراثية المميزة والمُؤسِّسة للتصورات الثقافيَّة العامة حولها، على نحو ما يستعير تعبيرَ النبي صلى اللّه عليه وسلم عن النخلة بوصفها «عَمَّة» أو «أخت أبٍ».
ويفتح علينا تصور النخلة بوصفها «عَمَّة» أفقًا تخييليًّا واسعًا لتأمل علاقات الذكورة والأنوثة، واشتجارها عبر هذه الاستعارة، أو عبر الاستعارة الأخرى التي تبدو حَلًّا لها؛ توازيها ولا تساويها: «أخت الأب»، خاصَّةً عندما تعود بعلاقة الأبوُّة إلى آدم. فالعَمَّة تمثل طبيعة «الأنثى» بما هي كائن بيولوجي، اجتماعي، نفسي. وتمثل أيضًا علاقات «الذكورة» بما هي نَسَب اجتماعي، وانتماء عائلي، وهويّة قَبَلِيَّة[viii].
ويفاجئنا النص بما يَنْقُض تَرَاتُب علاقات (الذكورة/ الأنوثة)، يقول:
«لكن الغيمة المارة على رأسها لم تَدُمْ طويلًا
وقعت برأسها على الصاعقة

لَبِسَتْ بَعْدها ثوبًا بُنِّيًّا
محروقًا
وَفَقَدَت أنوثتها الطاغية
هي الآن ذكر نخيل لا ينْبَس»
س (60: 64).
فإذا كانت المرأة –فيما يرى البعض– تُصَوَّرُ عند «فرويد» –طبقًا لمفهوم الجَسَد القضيبي، أو الغِيرة من العضو الذكري Penis Enuy– بوصفها «رجلًا ناقصًا»، وهو الأمر الذي عُدَّ أحيانًا تَصَوُّرًا مُنْطويًا على امتهانٍ لها، فإن النص ينتصر للأنثى (الأم والمعشوقة)، من حيث يصور الذكر بوصفه «أنثى ناقصة»؛ لقد ضَرَبَتْ الصاعقةُ النخلة الأنثى فَصارت ذكرًا. فـ(الذكر = مَسْخ الأنثى)، حيث الصاعقة على الدوام عقاب من اللّه أو القوى العليا في الوعي الديني والأسطوري. وكما كان الإنسان قديمًا يعتقد في مغادرة الروح للشجرة عندما يلحقها أذى فإن النخلة هنا تفارقها أنوثتها عندما تضربها الصاعقة.
ويمكن لنا أن نتساءل هنا أيضًا: هل تُقَدَّم الذكورة بوصفها خِصاءً للأنوثة، (الذكر = خصي الأنثى)؟ أم تعود الأنوثة هامشًا على الذكورة، تزول؛ فتبقى من النخلة ذكورتها؟ ولكن الذكورة حينئذٍ وجود ناقص، مجرد «ذكر نخيل لا يَنْبَس». ولعل اعتبار الأصل في النخلة

اعتبار الأصل في النخلة الأنوثة عودة للوعي الأمومي الذي يجعل من العائلة بشكلها الأبوي القائم ليست أقدم أشكال المجتمع الإنساني؛ إذ يَسْبِقُها شكل يقوم على قيم الأنوثة، ومكانة الأم، حيث تبلور التجمُّع الإنساني الأوّل تلقائيًا حول الأم التي شدت عواطفُها وحدبها الأبناءَ حولها في أوَّل وحدة إنسانيَّة متكافئة هي العائلة الأموميَّة

الأنوثة لا الذكورة عودة للوعي البدائي الأمومي، الذي يجعل من العائلة بشكلها الأبوي القائم ليست أقدم أشكال المجتمع الإنساني؛ إذ يَسْبِقُها شكل لا يقوم على قيم الذكورة وسلطة الأب، بل على قيم الأنوثة، ومكانة الأم، حيث تبلور التجمُّع الإنساني الأوّل تلقائيًا حول الأم التي شدت عواطفُها وحدبها الأبناءَ حولها في أوَّل وحدة إنسانيَّة متكافئة هي العائلة الأموميَّة، خلية المجتمع الأمومي الأكبر[23].
وهل تعيدنا النخلة على هذا النحو إلى آلهة أنثى كبيرة هي الأم– الأرض، التي كانت مركزًا للحياة الروحيَّة، فيما قبل الثقافات الذكوريّة –التي شهدت صعود الآلهة الذكور– والتي ظَلَّتْ مُخْتَرَقَةً حتى في أعتى أشكالها ذكوريَّةً بمثل هذه الآلهة الإناث؟ أم تعيدنا إلى حالة أولى للوجود الكوني، بعيدًا عن هذه الثنائية؛ حيث النخلة هما معًا (الذكر والأنثى)؟ أم تَدْفعنا للتساؤل حول واقع هيمنة أحدهما على الآخر لِنُعِيْد وضع المسألة وضعها المناسب الصحيح، بعيدًا عن هيمنة الذكر وتَسَلطه، حيث الذكر أبدًا لا يُخْضِع الأنثى، بَلْ يَعْرج إليها على نحو ما كانت الذات في المقطع الأول من النص.
وفي مقطع آخر س (48: 59) تُسْقط النخلةُ «بلحة» غليظةً على «أنف» القاضي، الذي «يَنْتَفِض»، و«يَأسَف» على «وقاره»، لكنه يعود فـ«يقهقه» لأول مَرَّة في حياته.

قد يبدو الأمرُ مُداعَبَةً أو مشاكسةً أو «هَزَرًا» كما يقول النص. ولكنه فعل «ينطوي على معنى آخر يتجاوز خِفة الظل عندما يأخذ معنى (التمرد) ونقد السلطة، ممثلةً في هذا القاضي الذكر الذي يأتي رمزًا على النظام الأبوي، والوصاية الذكورية على الحُكم بالحق، والتكلم بلسان العدل؛ فتستخفف بما يَتَلَبَّس الذكور من تقاسيم العقل والحكمة الراسخة والخبرة المزعومة والثقة.

وإذا كان «الوجوم» معنىً ذكوريًّا فإن الأنثى تتخذ من «الهشاشة» و«المداعبة» معنى أنثويًّا لفضح هذا الوجوم الكاذب؛ وحينئذٍ تُحَجِّمُ الدعابة والمشاكسة –التي تتخطى بها الأنثى قواعد السلوك الاجتماعي– هذا النظام المفرط في صرامته المظهرية، وتخلخله: «تُضيع وقاره وتجعله يَنْتَفِض».

ويتمثل القاضي الموقف عبر الاقتباس القرآني: «ضَعُفَ الطالِبُ والمطلوب». ويحيلنا تطابق التماثل بين سياق الآية وسياق النص على معنى «السَّلْب» الذي هو مركز السِّياقَيْن؛ لقد سَلَبَ الذُّبابُ الناسَ (شيئًا) لا يستطيعون استنقاذه منه: «وإن يَسْلُبُهم الذُّبابُ شيئًا لا يَسْتَنْقِذُوه منه، ضَعُفَ الطالِبُ والمطلوب» (الحج: 73)، وسَلَبَتْ النخلةُ القاضي (وقاره)، ولن يستطيع استنقاذه منها، فمهما كان ضَعْفُ المطلوب (النخلة/ الأنثى)، فالطالب (القاضي/ الذكر) أَضْعَفُ منها[ix].

لقد رافق سقوط الأنوثة عن النخلة دخولها في دورة صمت سوف تكون مؤشرًا على الانقطاع المرافق لغربتها الذكورية.

ويبدو الصمت الذي هو فعل إراديٌّ –خلافًا للعي والحُبْسة– جامعًا بين النخلة وصاحبها؛ فالنخلة: «فقدت أنوثتها الطاغية» س (63).

و«هي الآن ذكر نخيل لا يَنْبَسْ» س (64).

أما صاحبها فهو:

«يخرج برأسه من الباب إلى الساحة
يملأ صدره المعطوب
بالهواء
ويعود حسيرًا
يتوسط ساحة البيت وينظر
إلى أعلى
إلى رأسها
يريد أن يقول لها يا أخت
أبي
يا عمتي
لكنه لا يستطيع» س (75: 82).

النخلة أيضًا:

«لن تستطيع أن تقص على صاحبها
قصصًا أخرى عن النساء
اللاتي..» س (65: 71).

الصمت هنا ليس طاقة سلبية تعود إلى العجز إزاء قوة خارجية تقهرها على الصمت، وإنما فعلُ اختيار مُرٍّ، تعبيرٌ عن حالةٍ من الانهزاميةِ والبؤس الشديدين؛ لم يدخلها وقوعُ الصاعقة برأسها دورة الصمت، وما أدخلها هو تحولها إلى ذكر أو فقدانها لأنوثتها. شيء من الخجل، وربما من العار والخِزي!

والصمت مع ذكر النخيل من باب (القُدْرة) مع انصراف الرغبة، أما مع الذات فلا ينفصل عن الهزيمة؛ ذكر النخيل «لا يَنْبَس»، والنَبْس: التَّكَلُّم وتحريك الشفاه بشيء، وهو أقل الكلام[24]. وأما الشاعر فقد عاد «حسيرًا» من تطلعه إلى النخلة، وهو حال يضرب في الانتظار، والترقب، واستدامة النظر، والتعب، والإعياء، والرَّهق. في النهاية «الانقطاع»[x] هو المحصلة.

يريد أن يقول لها: «يا أخت أبي، يا عمتي، لكنه لا يستطيع». فهل دخل الشاعر دورة العي بافتقاد النخلة لأنوثتها؟ وهل صمت النخلة/ الذكر، أو صمت صاحبها بديلٌ عن البيان؟ هل فاض الحال عن أن يُعَبر البيانُ عنه؟ فأعجزت سطوةُ الأول قَوّةَ الأخير؟ الصمتُ هنا صمتٌ من فَرْط وجودِ المعنى،

صَمْتُ مَنْ اصْطَدَمَ بفقرِ كلماتِهِ، لا بِفَقْرِهِ إلى الكلمات. وتتحول العلاقة بين الذات والنخلة من علاقة قابلة للانفتاح على الآخرين عبر المشاهدة أو السماع أو المعاينة إلى علاقة خَفِية، وتراسُلٍ باطِنيٍّ، لا يُعْرِبُ فيه كل طرف عن مَنْطِقِهِ، لا يتكلم به، ولا يرويه، ولا يرويه أحدٌ عنه، فالرواة لا يروون سكون الصامتين، ولا يَبينُ أيُّ طَرَفٍ عن شيءٍ للآخر، وإنما يبينُ كلٌّ منهما للآخر بحاله –كما يقول الصوفية– فصمتُ كلٍّ منهما حينئذٍ هو بيانه الذي انتقل من عبارته إلى ذاته؛ ليبين هو بنفسه عن حاله.

ويتصل بذكورة الرمز/ النخلة وأنوثته أيضًا إلحاح النص على موضعها من البيت:

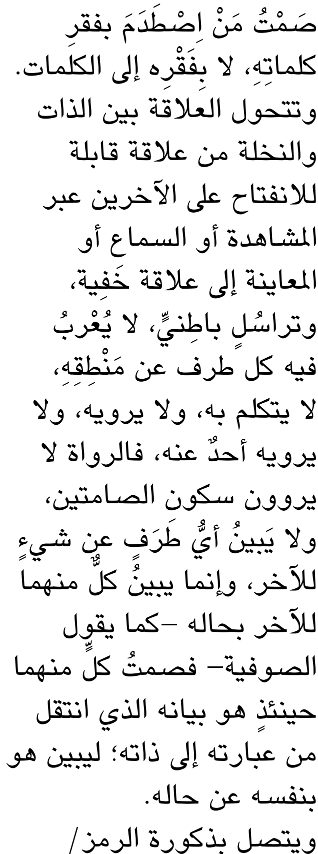
– «النخلة في ساحة البيت تميل في دلال» س (6).

– «ألقى مياهًا غزيرةً حول ساحتها» س (19).

– «بينما العاشق ضائق الصدر
يخرج برأسه من الباب إلى الساحة
يملأ صدره المعطوب بالهواء
ويعود حسيرا» س (74: 77).

– «يتوسط ساحة البيت، وينظر إلى أعلى
إلى رأسها» س (78، 79).

وإلحاح النص على ذِكر النخلة مقرون بساحتها

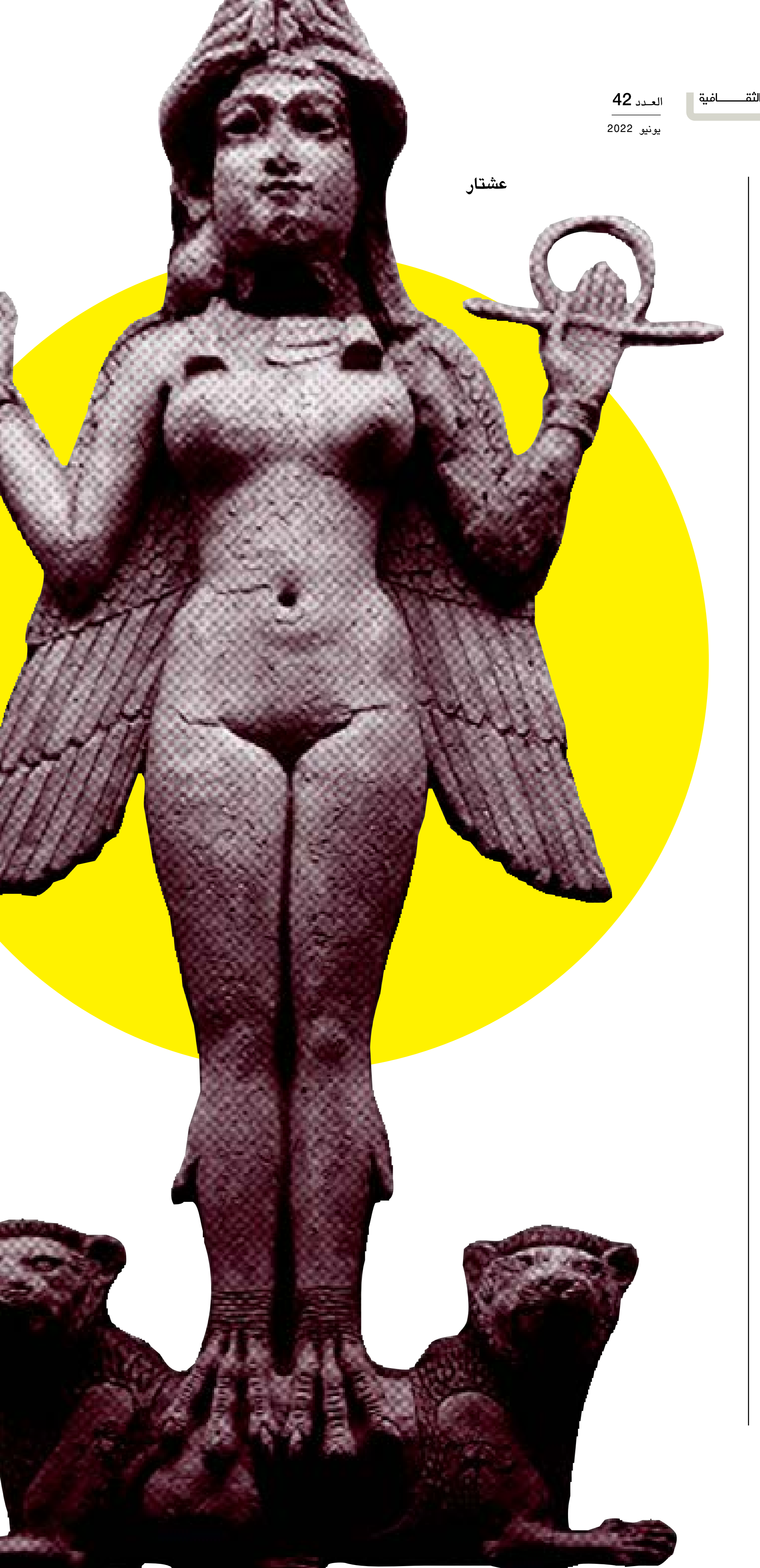





شاكر لعيبي — صبحي حديدي — فراس السواح

التي تتردد في النص مَرات أربع، وقد يكون من السهل التَّفَكر في المشهد بوصفه مشهدًا (طبيعيًّا) يعتاده البيت الريفي، إلى أن يغدو مألوفًا دون أي جدال، ولكن اعتياده ومألوفيته لا ينـزعان عنه المعنى بأية حال، أو يُفْقِدانه خصوصية الدلالة، إذ «الأفضية الروتينية للمنازل [تحدثنا] عن نوع الممارسات التي تدعمها»[25].

إن الساحة المكشوفة في البيت الريفي، التي يمكن للنخلة أن تنبت فيها، تمثل علامةً فارقةً بين فضاءين؛ فضاء منغلق مُسَيَّج مسقوف، وآخر مفتوح مكشوف على السماء. يمثل الأول عالم الأسرار الباطنية؛ خصوصية الأسرة، وعلاقاتها السِّرِّية؛ عالم الجنس، والنوم، والولادة، والعزلة، حيث الذات وخصوصياتها وأنشطتها المرتبطة بالظلمة. أما الساحة فتمثل الانفتاح على السماء، على الطبيعة، على المطر، والبرق، والرعد. تمثل أيضًا الانفتاح على الآخرين؛ حيث الأسرة في علاقاتها بالخارج؛ العائلة، والقبيلة؛ حيث علاقات الماضي؛ النَّسَب، والمصاهرة، والتقاليد، وكل ما يمثله هذا الماضي من رصيد يشكل حاضر اللحظة، ومستقبلها. الساحة انفتاح على الأضيافِ، والغُرَباء، والعابرين. الساحة


عشتار

باختصار هي (عالم الذَّكَرِ)، في مقابل (عالم الأنثى). الساحة (فضاء ذكوري) في مقابل (فضاء أنثوي) هو سائر البيت، ووسطه، وسط هذا الفضاء الذكوري تقوم النخلة لتخلخل بأنوثتها فضاء الذكور:

«النخلة في ساحة البيت تميل في دلال
تلقي سلامًا هنا
وسلامًا هناك» س (6: 8).

والعجب أنها بذاتها تُكرِّس لقيم تغذي بالأساس الثقافة الذكورية، من حيث؛ الماضي، والعلو، والشموخ، والظل، وهي كلها مقومات يستهلكها الذكور عبر التأكيد على هويتهم، وقيم الكينونة، من خلال هذه الساحة التي تمثل فضاءهم المختار.

النخلة –هنا– في الوسط من الساحة تمثل –فيما تمثل– قيم الرعاية، والاحتضان، والحدب؛ لقد عَرَفَتْ كيف توسِّعُ من دائرتها الذاتية لتحتضن الآخرين؛ تسمح لهم بارتقائها، والنهل من ملكوتها، تبسط حنوها على الجميع، تبثُّ بعضًا مما وُهِبَتْ من حياة وخصوبة في الآخرين؛ فتهبهم الخصوبة، والوعدَ بالزواج، والإنجاب، مستجيبةً لهمسات العذارى. كما تصل رحمها الأزلي برحم النساء المتعبات؛ لتسهل عليهن ولادتهن.

النخلة –هنا– تمثل قيم المجتمع الأمومي الذي يُجَمِّع

ويُوَحِّد، لا المبدأ الأبوي الذكوري الذي يُفَرِّق، ويضع الحواجز، والحدود.
الكل يَجْعَلُ منها أُمَّه، وألصق مَنْ حوله به هو، وهو ألصقهم جميعًا بها، ولكنها في اللحظة ذاتها –هي كلها– لكل أحد، ولهم جميعًا معًا.

(ب) النص وأسلافه الشعريين:

يتقاطع النص بكتابته عن النخلة على هذا النحو مع سلفين كبيرين من أسلافه الشعريين، كلاهما رائد من رواد تاريخ هذا الشعر –على الرغم من اختلافه معهما– أحدهما هو امرؤ القيس، أما الآخر فهو أحمد شوقي. وحينئذٍ يتقاطع ما هو نثري مع ما هو عمودي، ويتقاطع نص من موجات التجديد الأخيرة مع ذروةٍ من ذُرى نضجه القديم ممثلًا في امرئ القيس، وذروة أخرى من ذُرى استعادة هذا النضج في العصر الحديث ممثلًا في شوقي، ليدلل النص بهذا التقاطع على أن الشعر حلقة واحدة، فمع اختلاف أشكاله، ومع الافتراق العميق بين شعرية نصوص شوقي وشعرية نصوص امرئ القيس وكذلك شعرية نص محمود قرني، ثمة جوهرٌ واحد يجمع بينهما، وثمة حقيقة واحدة، هي الحقيقة الشعرية، التي تتعدد وجوهها، والتي تتجلى في قصائد ونصوص في عصور تتفاوت وتتباعد، ولكنها تظل جميعها معًا على طريقٍ واحدٍ هو طريق هذه الحقيقة. فالشعر جوهر أو هيولا تتلبس أشكالًا مختلفةً ومظاهر متباينة.
لقد كانت النخلة في الشعر –على الدوام، فيما أتصور– أفقًا تشبيهيًّا، يمتاح منه التصوير الشعري أحيانًا تخييله حول المرأة، على وجه الخصوص. ولم تكن موضوعًا شعريًّا جديرًا بالالتفات إليه، أو الكتابة فيه، وإن أمكن لقراءات حصيفة أن ترى في صورة النخلة في بعض الأحوال معاني ودلالات خاصة، ومتفردة، فإنها أبدًا تظل مشبهًا به. هي على الدوام أفقًا موازيًا لموضوعٍ شعري آخر.
ويأتي شاعر عظيم مثل شوقي ليلحظ هذا المنحى في الكتابة الشعرية، وليرى في النخلة بذاتها جدارة بأن تكون هي نفسها موضوعًا شعريًّا كبيرًا، تجاهله الشعر العربي، أو غفل عنه، فيقول:

أليس حَرَامًا خُلُو القصا
ئد من وَصْفِكُنَّ وعُطلُ الكُتُب
وأنْتُنَّ في الهاجِراتِ الظلالُ
كأنَّ أعالِيَكُنَّ العَبَبَ
وأنْتُنَّ في البيدِ شاةُ المُعيل
جَناها بجانب أُخْرى حَلَب
وأنْتُنَّ في عَرَصاتِ القُصور
حِسانُ الدُّمى الزائناتُ الرَحَب[26]

ولكن ملاحظة شوقي –فيما يبدو– كانت أكبر حجمًا مما صاغه لسد هذه الثغرة، على نحو ما كتبه في القصيدة السابق بعض أبياتها.
فأبياته لا تكاد تتعدى الانتصار الموضوعي أو المنطقي للنخلة، بما هي مكون حياتي ذو أهمية في الحياة المادية للبشر، فيترجم لهذه الأهمية. وشوقي هنا لا يلتفت إلى النخلة إلا بما هي مكون من مكونات الواقع، لا بوصفها مكونًا شعريًّا تحفل به القصائد، ويُتَّخَذ كيانًا رمزيًا على شيءٍ ما، أو موضوعيًّا بذاته، تحتل فيه قيم التخييل الأدبي صدارة الاهتمام، وغايته الأولى.
النخلة عند شوقي هي النخلة في إحالتها المادية، أما النخلة عند محمود قرني فمفتوحةٌ على الرمز، على الأنثى، على التراث، على الآخر، على الكتابة.. وأيضًا على النخلة ذاتها.
على أن التقاطعات النصية الأكثر كثافة بين نص النخلة ونصوص الشعر القديم الأخرى نجدها مع نصوص امرئ القيس.
وعندما يحفر النص عند الجذور عائدًا إلى امرئ القيس وشعره عن المرأة –فيما صُنِّفَ تحت مسمى «الغزل»– فإن الأمر لا يتعلق حينئذٍ بشعر يتوجه شكليًّا إلى المرأة في حين يرمي لأشياء أُخر، وإنما

هو شعر يعود إليها بكليَّة مراميه وجزئياتها، وكأنه على هذا النحو يعيدنا إلى بداهة ارتباط الشعر العربي بالمرأة.

والكتابة مع هذه العودة تغوص على عُنْصرٍ قد يُهَمَّش بشكل دوري في بعض الكتابات التي لا ترى في الشعر إلا رديفًا للسياسي أو الاجتماعي الاقتصادي بما لا ترى معه في مثل الكتابة العربية عن المرأة سوى مساحات من السذاجة والتشاغل بها عما هو أكبر.

يقول شاكر لعيبي: «يبدو أن المغامرة باتجاه المرأة لم تَعُد تُشَكِّلُ في الضمير المستتر من الجملة العربية الغامضة، كما كانت في الماضي، مغامرةً وجوديةً، كما لو أنَّ الكينونة الأنثوية لا تؤخذ على محمل الجَد، ولا يجري الإيمان بأنها تستأهل، هي ذاتها، شعرًا يليق بها، ليس بما يحيطها، أو يرضي –فحسب– السعادة المنغلقة على نفسها للذات الشاعرة. لم يكف الخطاب الشعري المعاصر عن استحضار المرأة رمزًا لكل نوع: للوطن، للأمة العربية، للحزب، لم تكن تُخاطب –في الغالب– كجغرافيا آدمية، ككينونة مستقلة، وفضاء خاص».

على أننا نجد افتراقات رئيسية بين نص محمود قرني ونصوص امرئ القيس، إذ:

– تتحول شبقية امرئ القيس ونزواته المتعددة إلى واحدية متفردة عند محمود قرني، دون أن تطالها السذاجة، أو تقتلها المجانية.

– وبينما يركز امرؤ القيس على رجولة (رجل) إزاء الأنثى، يركز الآخر على المرأة إزاء الرجل، على أنوثة الأنثى إزاء (الرجل).

– نص المعلقة، على سبيل المثال، وليس هكذا نص «النخلة»، تَبْجيْلٌ للذَّكَر المُغْوِي الذي يؤكد في كل لحظة على قدرته الرجولية، وجاذِبيته الذكورية؛ فلا تنفض مغامرة حتى يدخل في أخرى، ولا توحي الجديدة إلا بأنها قد بدأت منذ زمن، وأن هذه اللحظة إحدى لحظاتها الحية الدافقة.

ويَبْدو وقد جعلته قُدْراتُه كما لو كان مُتَرَبَّصًا به من قبَل الأُخْرَيات، اللاتي كُنَّ في انتظاره، أو كُنَّ دومًا على موعدٍ قَدَرَيٍّ معه.

– نص المعلقة يجعل من حيازة النساء متعةً بذاتها، ولا يَرُدُّ على أي علاقة فاشلة إلا بعلاقةٍ أخرى لينفي عطالة شاعرها.

ولكن على الرغم من هذا الاختلاف والتباين هناك مساحات واسعة للتقاطع والاشتباك بين نص «النخلة» والمعلقة:

– فالوصول إلى الأنثى صعبٌ، بعيد المنال، لا يتأتى إلا عبر طريق «محفوفةٍ بالمخاطر» (س26)، ولا تتصور «المتاهة» (س27) إلا على نحو منه.

وأنثى امرئ القيس أنثى «لا يُرام خِباؤها»[27] ب(22)، تجاوز أحراسًا إليها ومعشرًا عليه حراصًا لو يُسِرُّون مَقْتَله ب(23).

– وإذا كانت أنثى امرئ القيس امرأة الحذر، أو الخباء، الذي لا يُرام، «يجوز» إليها «ساحة الحي»، وينتحي به بطنُ خَبْت ذي قفافٍ عَقَنْقَل ب(28)، فأنثى محمود قرني امرأة الساحة، امرأة الانكشاف والعلن: «في ساحة البيت تميل في دلال» (س6)، التقاها حيث «كان النهار ربيعيًّا جافًا» (س17)، ودعاها «ساعة إشراق الشمس» (س30)، بينما امرئ القيس يأتيها «إذا ما الثُرَيَّا في السماء تَعَرَّضَتْ»: أوشكت على السقوط، حيث غفلة الرُّقَباء.

– وبينما «تتدلل» فاطم على امرئ القيس: «أفاطم مهلًا بعض هذا التدلل» ب(18)، تميل النخلة «في دلال» س(6)، تلقي سلامًا هنا، وسلامًا هناك.

– وكما تمتع امرؤ القيس بأنثاه غير مُعجَلِ ب(22)،

حيث تَمَهَّل، وتَمكَّث، غيرَ خائفٍ أو مُذْعور، أنس الشاعر المعاصر بنخلته/ أنثاه:
«دَلّى عراجينها بتؤدَةٍ ولين فأصبحت امرأةً ذاتَ أَرْداف ساحرةٍ وملونة» س (45: 47).
– وبينما نجد البياض في النخلة/ المرأة، عند محمود قرني، في قلبها وطَلْعها:
«ينام على قلبك الأبيض حتى الصباح» س(33).
«كان طلعها الأبيض كالحليب تذكارًا موشومًا على قلبه» س(9، 10).
كانت الأنثى عند امرئ القيس «مهفهفةً بيضاء» ب(31)، و»بيضة خِدْرٍ» ب(22)، و»كبِكْرِ مُقَانَاةِ البياضِ بِصُفْرَةٍ» ب(32).
– والمياه التي تُلْقى حول الأنثى في نص النخلة، تغذي دُرَّة امرئ القيس «غَذاها نميرُ الماءِ غيرَ المحلَّلِ» ب(32)، وأيضًا ذُلِّلَتْ للنخل فخرج أُنْبُوبُهُ (البَرَديُّ الذي ينبت وسط النخل) أيضًا ناعمًا، فكانت ساقا أنثاه كذلك في بياضهما.

– وعلى حين يشبه امرئ القيس شعر أنثاه شديد السواد في كثافته بـ»قنو النخلة المتعثكل» ب(35)، ويقول عنه:
«غدائره مستشزرات إلى العُلا
تَضِلُّ المَدارَى في مُثَنًّى ومُرْسَلِ» ب(36).
يماهي محمود قرني بين أنثاه والنخلة فنرى: شعرًا أخضر يخامر الأصابع س(31)، «يطلع ناعسًا من مخمله» س(32)، إنه أثيثٌ كما لدى امرئ القيس.
– وكما كانت أنثى امرئ القيس «هضيم الكشح» ب(30)، وكما حَدَّثنا عن «كشحٍ لطيفٍ كالجَدِيلِ مُخَصَّرٍ» ب(37)، كان خصر الأنثى في نص «النخلة» «يشبه خاتم قديس» س(34، 35) ولعل تعين الإضافة إلى القديس يحيلنا إلى راهب امرئ القيس، ومنارته:
تضيء الظلامَ بالعِشاءِ كأنها
مَنَارَةُ مُمْسَ راهبٍ مُتَبَتِّلِ ب(39)
إذ جعل أنثاه لِحُسْنها وبياضها كالسراج المضيء.

ولعل اختيار الراهب أدعى لظهور الضوء للطارقين لعلو صومعته، ولأنه يضيء حيث يطفئ الناسُ نارهم، ولكن لا تخفى مع هذا دلالة الانقطاع والتبتل التي يقرنها كل من امرؤ القيس ونص «النخلة» بحديثه عن المرأة، كل بحسب طريقته.
– والحب العارم الذي يجرف الشاعر في نص «النخلة»:
«استسلمي لذراعي فأنا أحبك حتى النهاية» س(41، 42).
وعندما تحولت النخلة إلى ذكر نخيل أضحى:
«العاشق ضائق الصدر
يخرج برأسه من الباب إلى الساحة
يملأ صدره المعطوب بالهواء
ويعود حسيرًا» س(74: 77).
هو نفسه الحب الذي يتملك امرأ القيس في معلقته:
«وما إن أرى عنكَ العمايةَ تنجَلي» ب(26)، «إلى مثلها يرنو الحليم صبابة» ب(41)، وكذلك قوله:
«تَسَلّت عماياتُ الفؤادِ عن الصبا
وليس فؤادي عن هواكِ بِمُنْسَلِ» ب(42) ○

الهوامش:

★ المدرس بقسم الدراسات الأدبية، بكلية دار العلوم/ جامعة الفيوم.

★ محمود قرني: واحد من أبرز شعراء قصيدة النثر خاصة في مصر الآن، ومن المهتمين أيضًا بالحوار حولها وحول الشعر. نشر للآن خمسة دواوين، هي:

– حَمّامات الإنشاد، أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1996.

– هواء لشجرات العام، كتابات جديدة، الهيئة العامة للكتاب، 1998.

– خيول على قطيفة البيت، دار الأحمدي للنشر، 1999.

– طرق طيبة للحفاة، أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000.

– الشيطان في حقل التوت، ميريت للنشر والمعلومات، مصر، 2003. ومنه هذا النص، الذي سوف نشير لسطوره بالرمز (س).

1– بول دي مان: العمى والبصيرة. ترجمة: سعيد الغانمي. منشورات المجمع الثقافي. أبو ظبي. 1995. ص225: 255.

2– ب.م.دوبيازي: نظرية التناص. تعريب: المختار حسني.
http://www.fikrwanakd.aljabriabed.com/n28_11hassani.htm

(ii) ليست ملاحظة التشابه بين النخلة والإنسان من قبيل الملاحظة العابرة، بل تجذرت في الوعي الإنساني بعامة، عندما اعتقد أن ثمة أرواحًا تسكنها، والأمر ليس من باب المجاز، وإنما يعود إلى طبيعة ارتباط الإنسان نفسه بالكون عندما يؤنسن ما حوله. يرفد هذه العلاقة مشابهة النخلة شكليًّا للإنسان، وللأنثى تحديدًا.
يقول القزويني: «إنها تشبه الإنسان من حيث استقامة قدها، وطولها، وامتياز ذكرها عن أنثاها، واختصاصها باللقاح. ولو قُطِعَ رأسُها هلكت، ولطلعها رائحة المني، ولها غلاف كالمشيمة التي يكون الولد فيها. والجُمَّارُ الذي على رأسها لو أصابه آفة هلكت النخلة، كهيئة مُخ الإنسان إذا أصابه آفة، ولو قطع منها غُصْن لا يرجع بدله كعضو الإنسان، وعليها ليف كشعر يكون على الإنسان». انظر: القزويني (زكريا بن محمد بن محمود): عجائب المخلوقات. قَدَّم له وحققه: فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، ط5، 1403ه/ 1983م. ص63، 64.
والقصيدة تُصَرِّح بهذا التشابه أيضًا:
«نحن متشابهان إلى حَدٍّ بعيد» س(28).

3– يقوم السحر التشاكلي أو المحاكاتي على أن الشبيه يُنْتِج الشبيه، وأن المعلول ينتج علته. ويقوم النمط الاتصالي أو التلامسي على أن الأشياء التي كانت متصلةً بعضها ببعض في وقتٍ ما تظل في علاقة تعاطف بحيث أن ما يطرأ على أحدهما يؤثر بالضرورة تأثيرًا مباشرًا على الآخر، حتى بعد أن تنفصل فيزيقيًا.
انظر: جيمس فريزر: الغصن الذهبي. جـ1، ص833، 142.

(iii) في مقابل الكلمة الطيبة/ كلمة التوحيد/ النخلة باستقرارها في الأرض، وصعودها إلى السماء، تأتي الكلمة الخبيثة/ الحنظلة تصفقها الريح يمينًا وشمالًا. قال قتادة: «ما أعلم لها في الأرض مستقرًّا، ولا في السماء مصعدًا إلا أن تلزم عنق صاحبها حتى يوافي بها يوم القيامة».
انظر: أبو حاتم السجستاني (سهل بن محمد بن عثمان): كتاب النخل. حققه وعَلق عليه وقَدَّم له: د.إبراهيم السامرائي. دار اللواء للنشر والتوزيع. مؤسسة الرسالة. ط1، 1405ه/ 1985م. ص37، 38.
ويصل الإجلال حَده في قول السجستاني: «ومما كرَّم اللّه –تبارك وتعالى– به أهل الإسلام، وكَرَّم به النخل: أن ليس في بلاد الشِّرْك منه شيء»! السابق ص42.

4– عن أبي الزبير عن جابر عن النبي صلى اللّه عليه وسلم قال: «مَنْ قال سبحان اللّه العظيم وبحمده، غُرِسَتْ له نخلة في الجنة». انظر: الترمذي (محمد بن عيسى بن سوره): الجامع الصحيح (سُنن الترمذي). تحقيق: كمال يوسف الحوت. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. المجلد الخامس. ص477.

5– عن ابن عمر قوله: قال رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم «إن مِن الشَّجرِ شجرةً لا يَسْقُطُ ورقُها، وإنها مَثَلُ المُسْلِمِ، فَحَدِّثوني ما هِيَ، فَوَقَعَ الناسُ في شَجَر البوادي، قال عبد اللّه: ووَقَعَ في نفسي أنها النخلة، فاستحييتُ

ثُمَّ قالوا: حَدِّثنا ما هِيَ يا رسول اللّه، قال: هي النخلة». انظر: البخاري (محمد بن إسماعيل بن إبراهيم): صحيح البخاري. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء كتب السنة. وزارة الأوقاف، مصر، القاهرة، 1418ه/ 1998م. ط4، كتاب العلم، جـ1، ص58.

6– ابن الشجري (أبو السعادات؛ هبة اللّه بن علي بن محمد): الأمالي.

7– عن انس بن مالك: «أن رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم كان يخطبُ إلى جِذْعِ نَخْلَةٍ، فلما اتخذ المنبر تَحَوَّل إلى المنبر، فَحَنَّ الجِذْعُ، حتى أتاه رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم فاحتضنه، فسكن، فقال رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم: لو لم أَحْتَضِنْه لَحَنّ إلى يوم القيامة».

انظر: أحمد بن حنبل: المُسْنَد. ت: أحمد محمد شاكر. دار المعارف، مصر، 1396ه/ 1950م. جـ4، ص128.

(iv) تختلف هذه القراءة مع قراءة سابقة للديوان ككل، أنجزها الناقد/ صبحي حديدي: ودارت محصلة تعليقه على هذا النص على قدرة الشاعر على: رد اللغة إلى جذورها الغرائزية البكر؛ إذ يخاطب الشاعر في هذا النص أنثى بالفعل، ولكنها من نوع خاص، يَصْعُبُ أن يستدعيه البال من الخزين التصويري المألوف، ولعله يَشَقُّ –فيما يرى– على ذلك البال المُدَرَّب على أطلاق العنان للمجاز؛ إذ يناجي الشاعر أنثى بالفعل، ولكنها أنثى– نخلة! ويرى أن تقديم النخلة في مجاز العمَّة أخت الأب، أو تلك التي تُشْتَرى لها أرواب زينة، تقديمٌ يَنْتَهك شروط التوافق المُسْبَق، لأن مساحة الدلالة أيًّا كان اتساعها يَنْدُرُ أن تُقَدِّم النخلة على هذا النحو، وهو بهذا يرد اللغة إلى غرائزيتها البَكْر، إلى جذورها الأقل تماسكًا مع الذاكرة التمثيليّة الناجزة الراسخة في الوعي، والأكثر تشابكًا مع الكامن والغامض والخام وغير المستكشف.

انظر:

http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&ID=6907

وكان قد نشر أيضًا بالصحيفة الالكترونية: الحوار المتمدن– العدد: 1098– 3/ 2/ 2005.

وهنا لُب الاختلاف معه؛ إذ نرى أن مكمن شعرية هذا النص لم يكن في ابتكار مثل هذه الصيغة الاستعاريّة (كمجاز العمة أو أخت الأب أو شراء أرواب الزينة)، فهي مجازات موروثة سُبق إليها، وإنما مدار الأمر –كما تتواضع الطموحات كثيرًا حتى بعد الإنجازات الكبيرة الشاقة– على توظيفها أو التنويع عليها، لإنتاج إشارياته الخاصة، فضلًا عن دلالة التعامد على نصوص مركزيَّة في المخيِّلة العربية وإعادة استخدامها.

8– الجاحظ (أبو عثمان؛ عمرو بن بحر): البيان والتبيين. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي. ط5، 1405هـ/ 1985م. جـ1 ص230.

9– العَجْلوني (إسماعيل بن محمد): كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتُهِر من الأحاديث على ألسنة الناس. أشرف على طبعه، وتصحيحه، والتعليق عليه: أحمد القلاش. مكتبة دار التراث، القاهرة. جـ1، ص195، 196.

10– السابق: نفسه.

(v) بنقل بذور اللقاح من النخلة الذكر إلى أزهار النخلة الأنثى.

11– د.حسن الشرقاوي: معجم ألفاظ الصوفيّة. مؤسسة مختار، القاهرة، ط2، 1992.

12– فيليب سيرنج: الرموز في الفن، والأديان والحياة. ص297.

13– شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية. مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998. ص665.

14– شوقي عبد الحكيم: السابق. نفسه.

(v) تقول عشتار عن نفسها:

«أنا الأول، وأنا الآخر
أنا البغي، وأنا القدِّيسة
أنا الزوجة، وأنا العذراء
أنا الأم، وأنا الابنة
أنا العاقِرُ، وكُثْرٌ هم أبنائي
أنا في عُرْسٍ كبيرٍ، ولم أتخذ زوجًا
أنا القابلة، ولم أُنْجِب أحدًا

وأنا سُلْوَةُ أتعاب حَمْلي
أنا العروس وأنا العريس
وزوجي من أنْجَبَني
أنا أم أبي، وأخت زوجي
وهو مِنْ نَسْلي»

انظر: فراس سواح: لغز عشتار؛ الإلوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. دار علاء الدين. ط7، 2000. ص7.

15– فراس سواح: لغز عشتار. ص152.

16– انظر: جيمس فريزر: الغُصن الذهبي. الهيئة العامة لقصور الثقافة، الجزء الأول، الكتاب (2). فصل عبادة الشجر.

(vi) كانت دلالة الزينة عنصرًا محوريًّا في رمزية النخلة عند قدماء المصريين ومن تبعهم في ذلك ممثلًا في سكان حوض المتوسط، وبخاصة الإغريق والرومان.

انظر: فيليب سيرنج: الرموز في الفن، الأديان، الحياة. ص298.

17– انظر: ابن هشام (محمد بن عبد الملك): السيرة النبوية. تحقيق: مصطفى السقا وآخرين. الناشر: مصطفى البابي الحلبي. ط2، 1375هـ/ 1955م. جـ1 ص33.

– ويقول ياقوت الحموي ناقلًا –فيما يبدو– عن ابن هشام: «وكان أهل نجران يومئذ على دين العرب، يعبدون نخلة لهم عظيمة، بين أظهرهم، لها عيد في كل سنة، فإذا كان ذلك العيد، علقوا عليها كل ثوب حسن وجدوه، وحليّ النساء». انظر: ياقوت الحموي (شهاب الدين؛ أبي عبد اللّه): معجم البلدان. دار صادر/ دار بيروت 1404هـ/ 1984م. المجلد الخامس. مادة (نجران). جـ5 ص266.

– د.محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها. دار الفارابي. بيروت/ العربية محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس. ط2، 1994م. جـ1 ص274.

18– تقول الأغنية:
يا طالع السَّجرة
هات لي معاك بَءَرَة
تِحْلِبْ وتِسْئِيْني
بالمَعْلَءة الصيني
والمَعْلَءة انكسرت
يامِيْن يَربِّيْني
دَخَلْت بيتَ اللّه
لءِيْت رسول اللّه
بيْزَغّط في حَمام أخضر
يا ريت أنا دُءتُه

انظر: د.صابر العادلي: يا طالع الشجرة. مجلة الفنون الشعبيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 56، 57– يوليه/ ديسمبر 1997. ص41: 54.

19– د.صابر العادلي: يا طالع الشجرة. ص43.

20– جورج بوزنر (وآخرون): معجم الحضارة المصرية القديمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط2، 1996. ص130.

21– جورج بوزنر: السابق: نفسه.

22– فيليب سيرنج: الرموز في الفن، الأديان، الحياة. ص297.

(vii) ومن عَجَبٍ أن مقولة النوع اللغوي تقضي على «النَّخْل» بأنه مما يُذَكَّر ويؤنث؛ فأهل الحجاز يُؤَنِّثونه؛ ففي التنزيل: «والنخل ذاتُ الأكمام» (الرحمن: 11)، وأهل نجد يُذَكرِّون، قال الشاعر: «كَنَخْلٍ من الأعْراضِ غَيْرِ مُنَبَّقِ» انظر: الزبيدي (محمد بن محمد بن محمد): تاج العروس من جواهر القاموس. مكتبةً الحياة، بيروت،

1966. مادة: (ن.خ.ل).

حتى «النخلة» مفردة لا تحولُ تاء التأنيث دون وصفها في ظل مقولة النوع الطبيعي بالذكورة؛ فكما نجد «النخلة» نجد «النخلة الذكر» كما تقول العامة، فضلًا عن «ذكر النخيل» كما بالنص.

لقد وقع الشاعر على دالٍّ كما يتقلب مدلوله في الذكورة والأنوثة، يتقلب هو أيضًا في التذكير والتأنيث.

23- فراس سَوّاح: لغز عشتار؛ الإلوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. دار علاء الدين. ط7، 2000. ص31، 32.

(viii) يقول الجاحظ تعليقًا على الآية الكريمة: «إنما قَرَّع الطالبَ في هذا الموضع بإنكاره وضَعْفه، إذ عَجَزَ ضَعْفُهُ عن ضَعْفِ مطلوبٍ لا شيءَ أضْعَفَ مِنه، وهو الذُّباب».

انظر: الجاحظ (أبو عثمان؛ عمرو بن بحر): الحيوان. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. المجمع العلمي العربي الإسلامي، دار إحياء التراث العربي. ط3، 1388هـ/ 1969م. حـ4 ص37، 38.

24- الزبيدي: تاج العروس. مادة (ن.ب.س).

(ix) يقول المعجم: حَسَرَ البَصَرُ يَحْسِرُ: كَلَّ وانقطع نَظَرُهُ مِنْ طُول مَدَىً. وبَصَرٌ حسير: كليل. وفي التنزيل العزيز: «يَنْقَلِبُ إليكَ البَصَرُ خاسِئًا وهو حسير» (الملك: 4). قال الفَرَّاء: يريد ينقلب صاغرًا، وهو كليل، كما تَحْسر الإبلُ إذا قُوِّمَتْ عن هُزالٍ أو كلالٍ. ثم قال: وأما البَصَرُ فإنه يَحْسِرُ عند أقصى بلوغ النظر. انظر: الزبيدي: تاج العروس. مادة: (ح.س.ر).

25- مايك كرانغ: الجغرافيا الثقافية؛ أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية. ترجمة: د.سعيد منتاق. عالم المعرفة، الكويت، العدد 317، يوليو 2005، ص47.

26- أحمد شوقي: ديوان شوقي. توثيق وتبويب وشرح وتعليق: د.أحمد محمد الحوفي. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة. جـ1 ص47.

وتجدر الإشارة إلى بعض النصوص المتفرقة، على نحو قصيدة الأمير الصنعاني، التي مطلعها:

نظم هو الدر إلا أنه كلم

أو أنه النور تخفى عنده الظلم

والتي يحكم فيها في المفاضلة بين العنب والتمر، ردًّا على قصيدة راسله بها أحد أصدقائه. وفي قصيدته نسمع جدال كل من العنب والنخل وحكمه بينهما. ومنها قوله:

هل قال ربي هزي الكول من عنب

أم قال هزي بجذع النخل لو فهموا

وقد علوت على الأشجار لا أحد

ينالني منه بالأيدي ويستلم

وأنت تحتاج للأعواد من حطب

ترقى بها حيث لا ساق ولا قدم

انظر: الأمير الصنعاني (محمد بن إسماعيل الأمير الحسيني الصنعاني): ديوان الأمير الصنعاني. قدَّم له وأشرف على طبعه: علي السيد صبح المدني. مطبعة المدني. القاهرة. ط1، 1384هـ/ 1964م.

27- انظر: ديوان امرئ القيس. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط4، دار المعارف. مصر.

وإلى المعلقة فيه تعود أرقام الأبيات في الدراسة التي نشير إليها بالرمز (ب).

أزمة وجود في ديوان «قصائد الغرقى» للشاعر محمود قرني



د.أحمد الشيمي

«**جدران** بحدود السماء» هي العبارة الأولى التي يطالعها القارئ لديوان «قصائد الغرقى» للشاعر محمود قرني (في الطبعة الثانية، طبعة خاصة 2010)، وهي العلامة الأولى على الوجود المتأزم للذات داخل جدران على رحابة المساحة المكانية داخل هذه الجدران. من هذه اللحظة يدرك القارئ أن الذات الشاعرة تعاني من أزمة وجود على مستويي الزمان والمكان تبدأ في الديوان بالقصيدة الأولى «أبناء اللّه»، وهي القصيدة المؤسسة لهذه الأزمة التي يمتزج فيها الفردي بالجمعي. فأزمة الذات هي أزمة البشرية نفسها في القصيدة الأولى التي تأتي كفصل في كتاب سفر التكوين، أي بمثابة تصدير لموضوع الديوان المتصل بوجود البشرية وما صاحب ذلك من خطيئة أصبحت هي حلقة الوصل بين الأرض والسماء.

يتبدى هذا الفهم على خلفية المفردات التي تتصل وشائجها بالأسطورة– الخطيئة، النوم، سراب الأبدية– وأخيرًا الغراب الذي ينعق مختتمًا المشهد على نهاية معروفة في سفر التكوين (8: 6– 8) حين كان رسول نوح ليزوده بالأخبار بعد الطوفان فيتأخر، وهنا ربما تتكشف أمامنا دلالة العنوان الرئيس للديوان «قصائد الغرقى». إنها مفردات تحيلنا في الأغلب إلى قصة الخلق الأولى بمشهدها المهيب الذي اضطربت لـه الأرض والسماء، ليسفر الاضطراب في النهاية عن مخلوقات ضعيفة، وكائنات تعيسة تتخبط بين الموت والحياة، وهي مفارقة دالة بين خطورة الحدث ونتائجه، نعرف ذلك من عبارة: «نحن أبناء اللّه»، ويدل عليها ذلك «الغرام» الذي:

كان يستذكر دروسه بين قلبين.
في تلك الليلة المطيرة
أغارت السماء على قدمين ناعمتين
فظنا أنها القيامة
وعندما رأيا الصحراء على صفحة المياه
أدركا أنهما في سراب الأبدية
فتزوجا وأنجبا بنين وبنات.

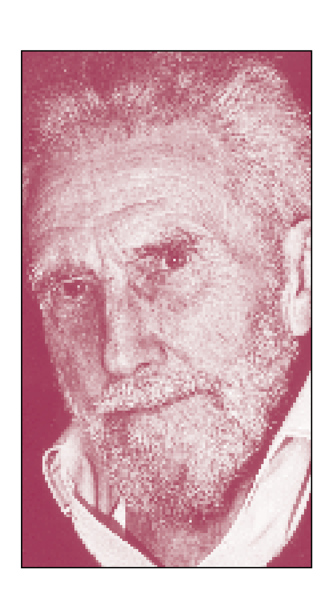
من الممكن إذن أن يكون الوجود قد بدأ بهذه الغضبة الجائحة التي قذفت بالاثنين طردًا من الأبدية إلى سرابها في مشهد درامي بنفس الحضور الأول (إبليس، الملائكة، وإرادة السلالة) وما استتبع ذلك من وجود متصل بالعدم يلعب فيه

الموت دورًا طارئًا لم يتح لـه في البداية. ومن هنا يأتي عنوان القصيدة الثانية في الديوان «نزهة خلوية مع الموت»، وكأن السفر من الأبدية إلى سرابها على الأرض ما هو إلا ما يدل عليه هذا العنوان. فالذات مخلوقة للعدم، وكل ما تفعله في وجودها هو التجوال في فضاء الأرض لاختيار القبر «بين البيت والحقل». فالذات لا تملك إلا اختيار القبر، أي لا تملك إلا اختيار العدم، وهو اختيار محدود بسبب محدودية المساحة المتاحة لهذا الاختيار. ولكن المشهد ربما أكثر عمقًا من هذا، فمن هذا الذي خرج الجيران إلى الشرفات ليودعوه؟:

وتحية أخرى للجيران الذين خرجوا
يودعونني من الشرفات
ثم عادوا ليواصلوا تأديب أولادهم
أما الزوجة التي أخفت
أصابع الروج
في ملابس الحداد
والأخوة الذين أعدوا إعلام الوراثة
ممهورًا بخاتم الوصاية
سأترك لهم ثعبانًا
في سلة الفاكهة.

***

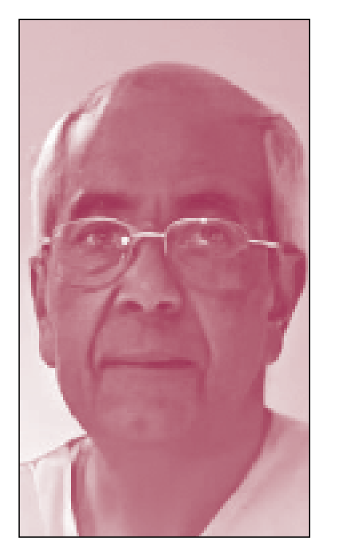
يبدو أن المشهد هنا ينطوي على إلغاز متعمد، والقارئ عليه أن يكون يقظًا حين يقرأ قصيدة النثر الحديثة خاصة التي يكتبها العارفون



إزرا باوند



ت. س. إليوت



وائل غفير

بأسرارها، فمن حكم بالموت على ما أوجد يطاله الموت هو نفسه، ويكون بذلك قد أوجد موته وحياته في آن. وصورة الثعبان في سلة الفاكهة صورة غالبة حيث تختصر قصة الشر في الخير في صورة أشبه بالحلم الذي يوجز عبثية الوجود المتدثر بالفناء، وهي عبثية متعمدة يصبح معها البحث عن العدالة عبثًا أيضًا ما دام الباحث عنها لا يلتمسها إلا عند مدبر هذه المكيدة الوجودية التي انقلبت عليه هو شخصيًا فطاله العدم. فالمشهد هنا يشرف عليه كائن مطرود أيضًا من نعمة الخلود، ومشيع بالنظرات الحاقدة إلى مثواه الأخيرة في غياهب النسيان تاركًا وراءه «قدرًا مملوءًا بالحصى». و«ثعبانًا في سلة الفاكهة». وهي مؤشرات على تركة ثقيلة تتأسس على الوجود وما يبطل هذا الوجود. فالزوجة التي «أخفت أصابع الروج/ في ملابس الحداد/ والأخوة الذين أعدوا إعلام الوراثة»، وهي مفردات بسيطة مستوحاة من الشأن اليومي لتختزل ما انتهت إليه تلك المعركة الكبرى التي جرت بين السماء والأرض. إن الصراع الكبير بين الوجود والعدم يعوزه الهدف ويفتقر لغاية على مستوى الحدث، ولكن على الضد، ينتهي الصراع الكبير إلى أشياء، كما قلنا بسيطة مثل «الزوجة التي تخفي أصابع

الروج/ في ملابس الحداد/
والأخوة الذين أعدوا إعلام
الوراثة»!
بطبيعة الحال، وبسبب
هذه الدرامية المهيمنة على
الديوان، وهي درامية
مقصودة تتسق مع الغرقى
وصراعهم الوجودي مع
الفناء، بطبيعة الحال يتحول
وجود الشخصيات في
الديوان إلى سؤال كبير
عن وجود العدالة التي
هي مرتكز الوجود، والتي
يصبح الوجود بدونها قريبًا
من العدم، ولما كانت الإجابة
باستحالة وجود هذه
العدالة فإن الفناء يتكرس
في قصائد الديوان كلها وإن
كان يأخذ صورة الوجود
الصوري، أو الوجود الذي
لا يستحق الوجود بعد
تورط شخصيات القصائد
في التفاصيل اليومية الغارقة
فيما لا حصر لـه من
مشكلات صغيرة لا تناسب
مقام الصراع الأول مثل
التي تتحدث عن زيجاتها
السابقة، والتي تحمل
عكازها في تؤدة، والذين
يحلمون بانتصارات لن
تجيء انتهاءًا بالذات المتأزمة
التي تعلن أزمتها في أسطر
تبدو ختامًا لهذا المشهد:
أنا الراحل الغريب
لا ظل لي..
لا خطى.. ولا غبار
أعترف بأنني
عشت عمري بلا جدوى
أطارد التعاسة الهاربة
التي ربيتها -ذات يوم-
في بيتي
واعتقدت -من فرط الألفة-
أنها شقيقتي.
الرحيل والغربة ومطاردة
التعاسة هي مقومات الذات
القلقة في الديوان، وتتكرس
هذه الابتلاءات بموت الأب
ونزعم أنه الخيط الواصل
بين جميع قصائد الديوان،
وربما ندعي أنه الخيط
الواصل بين دواوين محمود
قرني السبعة التي أنتجها
حتى الآن. وينبغي أن يدقق
القارئ في رمزية موت
الأب؛ فالأب هنا هو الأب
كلي القدرة الذي لم يمت عن
الذات فحسب، وإنما عن
جميع الذوات الأخرى التي
بعد أن لم يترك خلفه إرثًا
ولا سلطانًا/ ترك حقائب
من رسائل/ لم تصل إلى
أهلها/ وجوعًا يسكن بين
الفكين»، ما يومئ إلى علاقة
أقامها رسل الرب بين
الأرض والسماء، لتقع بعد
ذلك الذات رهينة عند السيد
الوحيد الذي اشتراه من
الأم:
لأكتب لـه برقيات التعازي
وأحمم الكلاب
وهنا ندرك مدى تسلط هذا
السيد، وهيمنته المخيفة على
الذات، ومطاردته لها في
كل حركاتها. نزعم أن هذه
القراءة تتعضد من خلال
منظومة المفردات المنثورة
في خبث في أسطر القصائد
من مثل: الوالي والروضة
وقذف الشياطين بالأحجار
والأب الذي يعمل ساعيًا
للبريد والأم التي تصرخ
من شرفتها طالبة رسائل
أبنائها الذين ماتوا.. إلخ.
كل ذلك يؤكد وجود كائن
كبير متسلط متغلغل في
شرايين الذات، إلى أن نصل
إلى قصيدة بعنوان «اللّه
لا يسكن في بولاق» في
منتصف الديوان تقريبًا،
فنشهد عودة الغائب إلى
مقره القديم الذين كان قد
تركه مقهورًا في الماضي،
وحتى العودة بعد الغياب
لم تأتِ بغير الذكريات
الدالة على ذات تطاردها
التعاسة أو تطارد هي
التعاسة كما جاء في صفحة
28، ذكريات فرصة سانحة
للحب من خلال شخصية
فرحة محمد علي التلميذة
المكافحة، ولكن الفرصة
تُجهض بسبب انطلاقها من
عالم منهك محاط باللعنات
كما يتبدى في مصائر
شخصياته، مما يجعل
الذات تقمع رغبتها مما
يتناص مع الأرض الخراب
وأغنية حب ج. ألفرد
بروفروك، ويكاد التناص
يعلن عن نفسه في الأسطر
التالية:
كنت حزينًا أمام الماضي
أمام ذكريات حارقة
تركتها في شارع «محمود
السميعي»،
حيث آلاف المارة..
عربات الفاكهة.

صناديق البخور،
باعة الخبز،
النشالون المحترفون..
بلحية كثةٍ
على كرسي مرتفع وينادي:
تبرعوا لبناء دار للأيتام»
إن الذات هنا تطاردها تفاصيل صغيرة في الحياة اليومية في بولاق، وهي التي تشكل وعيها بالأزمة جريًا على عادة شعراء قصيدة النثر الذين «يستخدمون العادي واليومي من المفردات والمشاهد والأفكار والتعبيرات، ولكنهم مبتعدين عبره عن الشائع والمستقر والمبتذل»[1]، المقطع السابق يضع أيدينا على مفارقة مستوحاة من قناعات الفقراء، التي هي ليست بالطبع قناعات الذات الشاعرة، والمقطع أيضًا يلعب على المفارقة بين مشهد البداية المهيب الذي وقع في السماء، وهذا المشهد الوجودي المختزل في متعبين وغراقى وأيتام. إنه يحيلنا أيضًا إلى «الأرض الخراب» وخاصة نشيد «دفن الموتى» حيث يقول إليوت:
تحت الضباب في فجر شتوي،
قد تدفق جمع من الناس على جسر لندن، جمع كثير،
ما كنت أحسب الموت قد حصد هؤلاء الناس جميعًا.
شرعوا يزفرون ويرسلون التنهدات القصيرة القليلة،
وثبت كل منهم عينيه على قدميه.
اعتلى (هذا الجمع) التل
ثم انحدر إلى شارع الملك وليم[2].
في «قصائد الغرقى» أيضًا تمتزج الذكرى بالرغبة، ذكرى (فرحة) التي أجهض الراوي حبها في قلبه لأنه كان (مشغولًا)، وهو ما يشير إلى العجز وربما الرفض، وهو ما يضاهي رفض الحياة نفسها والرغبة في الموت. في هذا المشهد على وجه الخصوص نجد أن الإحالة حاضرة إلى النشيد الرابع في الأرض الخراب بعنوان (الموت غرقًا)، خاصة إذا تذكرنا عنوان الديوان الذي بين أيدينا «قصائد الغرقى».
يتأكد عجز الذات في القصيدة الخامسة (بوصلة العارف بالله) التي تشهد حياة وموت الكائن الأكبر، وهو رمزية قاهرة تلازم الذات كالظل، هنا في مفردة (الجَد) الذي كان «يقف أمام شجرة عباد الشمس/ ويهتف للسماوات/ أن تمنحه الكثير من تلك الأبراج»، لقد مات هذا الجَد واقتبست الذات من موته موتًا في الحياة. موت الكائن موت جزئي للذات التي يتحقق فناؤها ووجودها في كل مشهد من مشاهد الديوان بجزئيه –جدران بحدود السماء (ست قصائد) والنجوم التي تودع الراحلين (سبع قصائد)–، فالذات تسير على هدى من بوصلة الجَد الميتافيزيقية التي شق بها الطريق إلى الصحراء/ دون أن يفصح عن الأسباب، فهو يسترشد بالغموض، ويسير في العماء، والبوصلة لا تعني وضوح الرؤية والقدرة على معرفة الطريق؛ بل الأمر على النقيض، لأن صاحب البوصلة الأول في عرف الذات الشاعرة قد ضل الطريق، مما يؤكد على عبثية البوصلة والتركة كلها. وينتهي الجزء الأول من الديوان بإعلان المتكلم عن موت الأب مصحوبًا بلعنته:
ولعنت أبي
الذي مات ميتة غير مناسبة
وترك لي جنودًا حمقى
يبعثون رسلًا غير محصورين
إلى الصحراء
فلا يعودوا
ومنذ سنين لا أعرف عددها
ما زال جنوده هناك
يتوعدون الناقة
التي أحبها البعير.
نلمح هنا المأزق الوجودي للذات الشاعرة، وهو مأزق متمثل في موت الأب والإرث الذي تركه لأولاده محاطًا بجنود «يتوعدون الناقة/ التي أحبها البعير».
إن الأب هو الذي يوجد الشيء ويفنيه، يخلق الحب ويحاصره، في طبع يعيش

على الأضداد طوال الوقت، فهو مصدر هذه العلاقة بين الناقة والبعير -وهي مفردات دالة على هوية الذات الشاعرة (العربية طبعًا)- وهو السبب في إجهاض هذه العلاقة حين ترك جنوده يرصدونها، ويتوعدون الناقة، وهي الطرف الأضعف، ما يشير إلى ثقافة لها موقف معروف من المرأة، لا ترتاح لها الذات الشاعرة، وتخطط للخروج من دائرتها، وهو ما تسعى إليه في الجزء الثاني من الديوان الذي يجيء تحت عنوان «النجوم التي تودع الراحلين».

في القصيدة الأولى من هذا الجزء والتي بعنوان «الجنرال يموت مرتين» تعلن الذات عن وقوع الموت مرتين لشخص تسميه الجنرال، وهي مفردة لها إطلالات خاصة في الثقافة البشرية، حيت ترتبط بالجيوش والانقلابات والانتصارات والهزائم وربما الاستبداد والقتل. في المشهد الأول يبدو الراوي (الذات الشاعرة) في وسط المشهد يروي حكايته مع الجنرال، ومن خلال هذه الرواية تتكشف أمامنا العلاقة المتوترة بينه وبين الجنرال، حيث يقرر الراوي الابتعاد عن طريق الجنرال ليسلك طريقًا مغايرًا، ما يدلنا على اختيار كانت الذات قد أشارت إليه منذ البداية في قصيدة «نزهة خلوية مع الموت»: سأختار قبري هنا/ لأسباب لا أستطيع الإفصاح عنها/ سيكون بين البيت والحقل/ بين حشرات القمح والفول. (ص14)

ستختار أنت الإمارة
والجيوش الجرارة
وأحلام الفرسان
وأختار -كعادتي-
جنيات البحر، والغرقى
والوسواس القهري

هل هو نفسه الذي ترك جنوده الحمقى هناك/ يبعثون رسلًا غير محصورين/ إلى الصحراء/ فلا يعودوا/.. يتوعدون الناقة/ التي أحبها البعير؟ ما نزعمه أن الذات تتحرك في دائرة مغلقة على خيباتها وأزمتها. نزعم أيضًا أن العلاقة بين الذات والجنرال علاقة صراع على الوجود، ففيما تنحاز الذات للغرقى البسطاء -كما حدث من



بداية الديوان- ينحاز الجنرال للجيوش الجرارة والانتصارات. الذات هنا ترفض المضي في طريق الجنرال ما يعني ربما رفضًا كاملًا لثقافة مجتمع بأكمله تقوم على القهر ومبتلية بالهزائم وخيبات الأمل، وفي أحسن الأحوال بانتصارات وهمية تصفق لها الجموع: «ستشيعك الجموع بالزغاريد والبكاء/ وسيمنحك الشعب ألقابًا/ لم ترد لك على بال».

موقف الذات مغاير لموقف هذه الجموع، أو هذا الشعب الذي يمنح الألقاب بلا حساب، ما يعني رفض الذات الواعي لموقف الجموع، وما يعني أيضًا رغبة الذات في الإعلان عن غربتها وسط هذه الحشود في المشهد الثاني: «الميتة الثانية للجنرال نفسه» نرى الجنرال يعود للحياة ولكن أية حياة؟ إنها الحياة في الموت أو الموت في الحياة، فهو يقول: عاد الجنرال إلى

الحياة/ مرتديًا بزة طويلة وفضفاضة» (ص62)، ثم يمضي المشهد في وصف جنرال يعيش وهو ميت، ما يتناص أيضًا مع إليوت في قصيدة الأرض الخراب «ذلك إني رأيت بعيني هاتين سيبل في كوماي معلقة في قفص، وعندما قال لها الصبية: أي سيبل، ماذا تريدين؟ أجابتهم: «إنما أريد أن أموت»[3]. لقد عاد الجنرال ليعيش بين الناس ميتًا أكثر منه حيًّا، إنه مثل

في "قصائد الغرقى" تمتزج الذكرى بالرغبة، ذكرى (فرحة) التي أجهض الراوي حبها في قلبه لأنه كان (مشغولًا)، وهو ما يشير إلى العجز وربما الرفض، وهو ما يضاهي رفض الحياة نفسها والرغبة في الموت. في هذا المشهد على وجه الخصوص نجد أن الإحالة حاضرة إلى النشيد الرابع في الأرض الخراب بعنوان (الموت غرقًا)، خاصة إذا تذكرنا عنوان الديوان "قصائد الغرقى".

سيبل يعيش في المنطقة الوسطى بين الحياة والموت، وهي في الواقع حال الذات الشاعرة نفسها، وحال البشر الذين تتحدث باسمهم الذات الشاعرة.

يبدو أن هذا الجزء من الديوان بوصفه وحدة سردية يتأسس على فرضية الذات والذات المضادة Subject and anti-subject، ويصف برنس الذات المضادة بأنها: "نقيض الذات، والذات المضادة لها غايات تتناقض مع غايات الذات، ويجب ألا تعتبر كمجرد خصم عارض يشتبك في صراع مع الذات أو يمثل عقبة في مسعاه نحو تحقيق غايته؛ فهو مثل الأخير طالب غاية والسرد يتشكل ويتمحور حول مطلبيهما المتصارعين.. وإذا كانت الذات تتحقق كبطل في مستوى البنية السردية السطحية فإن الذات المضادة تتحقق كخصم"[4]. في هذا الجزء من الديوان تشتبك الذات الشاعرة في صراع مع الذات المضادة، وربما هي ذات الجنرال الذي تقف منه الذات الشاعرة موقف النقيض.

يهدي الشاعر ديوانه لوائل غفير ويسميه الجراح الأمهر، وهو إهداء مراوغ، فالعبارة تحيلنا لإليوت حين أهدى قصيدة "الأرض الخراب" لإزرا باوند بوصفه الصانع الأمهر. لقد قرأ إزرا باوند قصيدة إليوت، وحررها من الترهل، وحذف منها الإطناب، ودفعها للعالم رشيقة عذبة، رغم قسوتها في نقد عالم ما بعد الحرب الكبرى الأولى.

بهذه المثابة يصبح شاعر "قصائد الغرقى"، الذي مر بأزمة صحية عرضته لعملية جراحية خطرة، هو نفسه القصيدة التي نجح الجراح الأمهر في إصلاحها، ودفعها ثانية إلى العالم، ومن هنا نكتشف تماهي الشاعر في قصائده، أو تماهيه مع هموم البسطاء الذين ينتمي إليهم، أو انحيازه للغالبية، وهو انحياز يتسق مع قصيدة النثر الجديدة ومشروعها الحداثي والحضاري بما يعني ربما أن قصيدة النثر سوف تتخلص من عزلتها، وتشتبك مع هموم (الغرقى) أو هموم الوجود بما ينطوي عليه من تناقض.

هوامش:

[1]- الدكتور أيمن بكر، قصيدة النثر العربية: ملامح النوع وحدود التجريب، دار أرابيسك، الطبعة الأولى 2009، ص68.

[2]- قصائد ت. س. إليوت، ترجمة وتقديم وهوامش د.ماهر شفيق فريد، دار ومطابع المستقبل 1996، ص116.

[3]- المرجع السابق، ص113.

[4]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار ومراجعة وتقديم محمد بريري، المشروع القومي للترجمة، رقم 368، 2003، ص38.



ميريت الثقافية
العدد 42
يونيو 2022

مدونة على دفاتر الآخرين
دفاتر محمود قرني الشعرية.



د.فيصل الأحمر
(الجزائر)

1- دفاتر بودلير

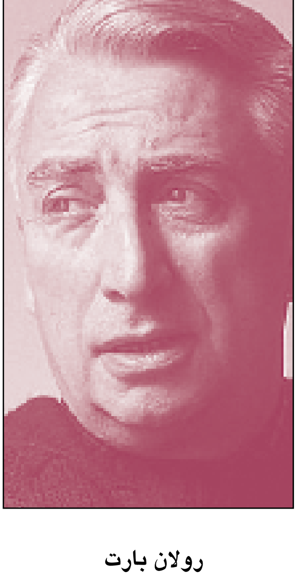
في صالوناته البديعة بما فيها من آراء حول الفنون الجميلة أساسًا وحول مفاهيم الجمال عمومًا يقول شارل بودلير ما خلاصته إن الجمال قيمة متحركة من العبث أن نربطها بشيء بعينه، بل الراجح هو ربطها بسياق زمني وبطبقة معينة من المتلقين وبظرف تداولي ينشأ من خلال ائتلاف مجموعة هامة من العناصر التي تؤدي بنا إلى القول بجمال ما نتناوله من إبداع.
وهنا وجب أن نتساءل: ما الذي يريده شاعر اليوم ممثلًا في الشاعر محمود قرني؟
إنه يهدف إلى لفت الانتباه إلى أن عاداتنا في تعاطي اللغة عادات سيئة بسبب هيمنة المعاني الأوائل التي هي معان قاعدية لا تهدف إلى شيء عدا الهدف التواصلي.
لغة تقول ما تريده فقط هي لغة في الدرجة الصفر للأداء كما يقول رولان بارط. وليست اللغة ذات الإيحاء تقعرًا في الأداء يوحي بالرغبة في التعالي على جمهور يتعاطى اللغة القاعدية التي لا تملك تطلعات فلسفية، بل إنها لغة تريد فضح ما ينشأ في صمت العادة من معان لغوية. إنها غابات المعاني التي يستثنيها اليومي وهو في يوميته التي يولع بتتبع آثارها شاعرنا محمود قرني، والتي يحدث أن تختزل الخالد المنفلت المنفرط من عقد اللامعنى، والخارج عن سرب الحاجات التي تموت إذا ما قضيناها.. والشعر مولع بما يعلق بحلق العالم بعد أن يبتلع العالم كل حاجات البشر وحتى حاجات الأشياء.
العالم مخاتل جدًّا ووحده الشعر يقدر على فك تشابكات هذه المخاتلات.
عنّ لي كل هذا وأنا مسافر مع محمود قرني في نصه هذا:

أما الشاعرُ الذي أكَلَتْهُ
قَنَافذُ الدَّمَّام
وفقهاءُ الربع الخالي
فقد كسر ساحةَ الإعدامِ
برقصةٍ طويلةَ
وكتبَ قبل موتِهِ بَابًا جديدًا
عَنْ فَضْلِ التَّبَولِ عَلى كِتَاب
«كَسرِ الشهوتين»
ولما لَمْ يكن باستطاعتِهِ أَنْ
يتركَ لنا خرائط
تدلُّ عَلى أراضي الأجداد
فقد تركَ خاتمًا فيروزيًّا
لَمْ تَتَعَرَّفِ الصَّيَارِفةُ عَلى
تعاويذه
وقَد وَعَدَ حكيمُ العائلة
بِفَكِّ طِلِّسْماتِه
في قابلِ الأيام
لكنه الآَن مشغولٌ
باستدعاء الفلَكِي وقُرَّاءِ
الطالع

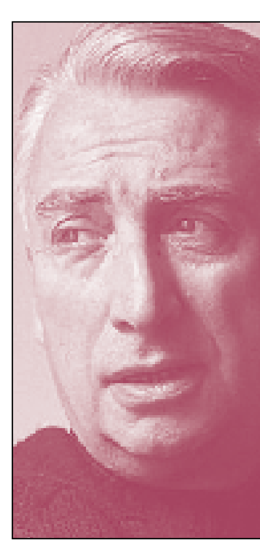
للبحث فيما إذا كانت
الأرضُ مَدْحُوَّةً أَمْ مُكَوَّرَة!

2- دفاتر ابن سلام الجمحي

في المحاولة الحداثية جدًّا
لابن سلام الجمحي لخلق
طريقة صائبة لترتيب
الشعراء في أذهان القراء،
جاء بنظام تفنن في التلاعب
به. نظام بدأ تاريخيًّا ثم
كسر قاعدة الطبقة المبنية
على التاريخ انتصارًا
للجمالية النصيَّة. ثم أنشأ
عنوانًا دالًّا على الخلفية
الذكورية مستعملًا لفظ
الفحولة، ثم أدخل فيروسًا
في الفحولة فعد الخنساء
مثلًا منتمية إلى الجنس
الفحل الذي أقصى منه
كثيرًا من الرجال، وإنما
أراد أن ينتصر لفحولة
النص ضد إرادة اللغة
أصلًا.
يعلمنا ابن سلام الجمحي
في نهاية الأمر وبطريقة
بديعة بأن للنصوص أولوية
تتجاوز التاريخ والائتلاف
حول القيم الجمالية
والأيديولوجية.
النص ولا شيء غيره. أو
كما سيقول ديريدا بعد 13
قرنًا: لا وجود لشيء خارج
النص.
وها إننا نتماهى مع نص
«ما الذي تَرَكْنَا؟!» لمحمود
قرني:
ما الذي تَرَكَتِ العاشقة؟



رولان بارت



جاك ديريدا

تَرَكَتْ قميصَ نَومِها
يحترقُ بوحدَتِه
بَعْدَ أنْ رَشَّته بعطورِ
السِنديان
ثُم تنهدتْ وقالت:
حتَّى لو كان أعْمَى
سيأتي حتما
قلبُه سَيَدُلُّه عَليَّ
وعندما أفاقَتْ وحيدةً
شَكَرَتِ السماء
عَلى أنَّ زوجَها
لَمْ يَكُنْ هو الرجلَ الذي
قَبَّلَهَا في ذلك المَنَام.

ما الذي تركَ العاشق؟
ترك لوعتَه تتكاثر
في أقفاص الذِكرَى
وظلَّ سابحًا خَلْفَ نهدين
تُطوِحهما خطوةٌ مُتَأوِدَة
ثم قال:
المِلحُ يملأُ فَمِي يا رب
ابعثْ إليَّ بامرأةٍ مِنَ السّكَّر.
ما الذي تركَ الفلاح؟
ترك قَبْوًا لِغِلال الباشا
وموَّالا لابنتِه الفارعة
ثُم قال:
أنا مريضٌ يا رب
ونذهب معه بعيدًا بحثًا
عن جيوب مقاومة زمننا
هذا للميل الفطري صوب
التسطح والفجاجة. فإذا
كانت الكتابة فعل مقاومة
فهي بلا معنى في غياب
فعل المقاومة الفائق الذي
هو القراءة.
فكأننا مع قراءة كل نص
جديد، إنما نحن ننشد كما
فعل الشعراء منذ فجر
التاريخ (ترانا نحن مع
غسق هذا التاريخ الشعري
الجليل الذي يعطي الجميع
الشعور باليتم في زمنهم

وبالقدرة الرهيبة إلى إيجاد إخوة في أزمنة غابرة يشعرون بمصير العائلة الشعرية كأنهم يتواصلون في غضون القصائد بأرواحنا بمعزل عن عسس الكلمات وحراس المعاني وبوليس التأويل؟).

3- دفاتر سوزان برنار

لسبب يعلمه اللّه والراسخون في تذوق الشعر المعاصر نعود دومًا بلذة لا يحدها حد إلى نصوص وتنظيرات سوزان برنار (وقد وهبها الرائع رفعت سلام لسانًا عربيًّا مبينًا) لقصيدة النثر. ونقرأ بلذة كبيرة نصوصها هذه الشهيرة، وعين عليها فيما العين الثانية على النصوص التي لا تتركنا أبدًا عرضة لنهش كلاب اللامبالاة، لتصبح نصوص برنارد ونصوص محمود قرني جزءًا من اللعبة الجميلة التي هي إضاءة هذه لتلك.

تبادل للأضواء المنيرة ينتهي بتركنا عرضة لمبالاة معززة بالجمال الذي يحدث حولنا، ويدخلنا فنرحب به كأننا أرواح نفوذة تعبرها القصائد بلا جوازات عبور.

ولا بد من وقفة عند قصيدة الاحتفاء باليومي. اليومي هو خبز شاعر النثر بقدر ما شكل المنفلت المنفرط من اليومي خبز الشعراء في كل زمان.

وها هي ذي قصيدة تبدو غير متآلفة مع الديوان لشدة لصوقها باليومي العادي المسطح.. ولكن هيهيات أن يكون المسطح سطحيًّا، فشاعر قصيدة النثر كما تقول برنارد نفسها مولع بالسطوح لأنها السبيل الأوحد نحو الأعماق.

نقرأ مع قرني من نصه «كيف تكون رأسماليًّا ناجحًا؟»:

الورودُ الصناعيةُ التي تملأُ الطرقات
جذابةٌ أيضًا..
جذابةٌ، حتَّى لو كانت ذاتَ رائحة مُستعارة.
رجالُ المالِ الذين يبْنُونَ الناطحات العملاقةِ هنا أيضًا
علهم في حاجةٍ إلى مُغَفَّلين جُدُد
مِن جانبي اعتبرتُ الأمرَ نكتةً مسرفةً في طرافتها
وقلت لنفسي: تَقَدَّم
فربما كانت رميةٌ مِنْ غيرِ رَام..
طلبَ مِني المفتشُ العام
أنْ أنحني احترامًا لسيدةِ المنصة
أبديتُ دهشتي
لكن نظرتَه الناريةَ دفعتْنِي للامتثال
شرحتُ له شيئا مِنَ التباسِ الأمر
لكن سيدةِ المنصةِ كانت جميلة
وأومأتْ لى بالجلوس
أردتُ تقبيلَ يدِها البضَّةِ فنَهَرَتْني





طمأنتُها بأنني مِنْ هذه
الناحية رجلٌ لا يُخْشى جانبه
وعقبتُ بأنَّ ثمةَ مَلِكة تجلسُ
الآن أمامي
ويمكِنُ لِضَلالاتي أنْ تغفو
عَلى صدرِها
وتأسفتُ كيف قضيتُ عمري
وسطَ الطُرُقاتِ المُتسخة
في ساحات الفقراء.
السؤال الأول كان عن كيفية
إدارة الأزمة
في مؤسسة مالية مُقبلة عَلى
الانهيار؟
قبلَ أنْ أتظاهرَ بالمزيد مِنَ
التعفف
في حين أتحدثُ عن المال،
أنْ أتحدثَ أولًا عن شفتيها
اللتين ربما كانتا بين أغْلى
ما تملكُه البورصةُ الوطنية
وأن مؤخرتَها التي تشبهُ
موجةً لينة
ربما ستكون واحدةً مِنْ
أهم خِطَطِنَا المُستقبلية
لكنني لَمْ أشأْ أنْ أتحدثَ عن
كَوْني سفيهًا
طالما دخلَ مُرَاهنَات
لَمْ يَرْبحَهَا!
..السؤال الثالث كان يتعلقُ
بالإجراءات
التي ينبغي اتخاذها
لِفَصْلِ أَلْفَي موظف توفيرًا
للنفقات؟

تذكرتُ وقتها
أنني رأيت بائعًا جَوَّالًا
يطاردُ الموظفين في مكاتبهم
لِسَدادِ ماعليهم
وقد وَعَدْتُ بأنني سأفعلُ
كلَّ ما يلزم
فور انتهائهم مِنْ سدادِ
دُيونِهم.

السؤال الرابع كان عن
كيفية التخلص مِنْ وصاية
مجلس المدينة عَلى
الأسعار؟
وقد أومأتُ بأنَّ رئيسَ
المدينة
كان صاحبي ذات يوم
وأنه أيضا زميلُ دِرَاَستِي
لكنه الآنَ تَوَحَّشَ بشكلٍ



كبير
ولا شك أنه باتَ يعتبر الفقراءَ عَضَّةً غَلِيَظَةً في ظَهْر البلاد!
قد يبدو محمود قرني مضحيًا بأهم ما يفخر به الشعراء عادة: المجاز العالي المعقد، وهو شاعر مقتدر كما رأينا أعلاه، لا تعوزه فكرة ولا يثنيه أي تحدٍّ للغة، ولكن المتأمل المتمهل الذي يراكم اللماذات بحثًا عن الإجابة القصية الهامة لا الإجابة الدانية المتسرعة التي لا تقول الكثير، هذا المتأمل المتعود عليه سيجد نفس ما وجده النقاد قبله في قولهم «الشعراء، في ديوان (ترنيمة إلى أسماء..) قبيلة واحدة، ذات لهجة واحدة، تخالف لغة النحويين، ولو كانوا من نحاة (مدرسة البصرة) العتيدة، مثل الأخفش، وهم قد يخالفون، كذلك، الخليل بن أحمد صاحب البحور الشعرية، لا ترى تلك القبيلة ثمة تمايزًا أو اختلافًا بين امرئ القيس والفرزدق وجرير ومحمود درويش وبرتولد بريخت وأبي الطيب المتنبي، كلهم ورثوا القصيدة وورَّثوها كابرًا عن كابر، فالشعراء دائمًا ينحازون، لا يترددون في الانحياز، في كل المعارك، قديمها وحديثها، في البصرة ودمشق، وفي الصحراء، أو في بلاد الجليد، ففي



ابن سلام الجمحي

قصيدة (وجوه البصرة): (الملالي يرفعون الأذان/ والشعراء يفسِّرون أحلامَ الطَّالبيين/ ويعيدونَ تدْوينَ مَقَاتلِهِم). معركة الشعراء مع رجال الدين (الملالي)، ومع النقاد منذ (ابن سلام) أقدم ناقد عربي حاول تصنيف الشعراء في طبقات، ومع رجال السياسة حين يتاجرون بدم الشهداء (الطالبيين)».
الشعراء سلالة واحدة في نهاية الأمر ولا يمكن قراءة نص بمعزل عن التاريخ الأدبي كله. ولا يمكن أيضًا أن نعزل النص الشعري في تعاليه المضحك رغم أنه مدهش عن سياقات القول والفعل (ولا فعل إلا وهو قول، ولا قول إلا وهو فعل).
لهذا –وهكذا– نفهم فتنة اليومي العادي المبتذل الذي يجد له دومًا مكانًا، أليفًا ومحترمًا، في قصائد شعراء النثر. وهي «السقطة» الفنية التي علت بهم فوق أقرانهم من غير شعراء النثر.

4– دفاتر القول على القول..

هل من الضروري أن نعرف الشاعر لكي نعرف النص؟

لا.. ليس ضروريًا.

ولكنه إن وجد فهو يمثل حتمًا قيمة مضافة. فنحن ندخل ديوان محمود قرني الذي هو شاعر مصري، معروف جدًّا ككاتب مقال، ومشهور بكونه أيضًا دارسًا للقانون، وربما من هنا سنفهم مباشرة الوجه المزدوج للشاعر كمناضل بالكلمة للدفاع عن طرف ما، أو عن جهة ما للمعنى يراد بها شرًّا. فهو مناضل أو فارس من فرسان الزمن الحديث. حروبه على الورق وربما على الحواسيب. وعرائضه لا تودع في محكمة بل في نصوص شعرية عالية التوتر.

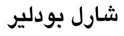
و كما وصفه من قبل من عايشوه فهو يخوض دومًا حروبًا دفاعية نبيلة نبل الكلمة، يدافع فيها عن متهم هش وضعيف الجانب اسمه: الشعر، والشعراء كما أسلفنا سلة واحدة، إذا قرأنا عن ألم واحد منذ ألف عام نبض القلب اليوم دون طرح السؤال المنطقي الآتي من خارج بيت الشعر: في ماذا سيفيد تعاطفنا اليوم مع الحلاج الذي مات من 11 قرنًا وأكثر؟

الفائدة تكمن في الشعور بأننا موجودون رغم كل نبوءات الفناء التي وقفت



سوزان برنار





شارل بودلير

متحفزة تتهدد الشعر والشعراء.

فكلما جاء زمن يبشر بموت الشعر سارع الشعراء –وقرني محاميهم الحذق في ذلك– إلى تدبيج قصائدهم لقول الحياة شعرًا مرة أخرى. وللمرة المليون. فالقصائد حيوات إضافية تأتي لتزيين العالم وإثبات نجاعة الشعر في زمن لا يريد رؤية كائن الوهج والوجدان الذين هم الشعراء. وجدير بالوقوف إصراره على شخصية مصاحبة للديوان بسلطة الاستحضار، ومن خلال ذكره في القصائد صراحة (وعنوان الديوان الذي نقتبس نصوصه يحيل على شخصية متخيلة من ابتكاره أصلًا). وقد أوَّل النقاد ذلك.. والظاهر أنه علينا أن نتوقف عند الأثر الكبير الذي كان لحلمي سالم (كما يقول إبراهيم منصور) على جيل كامل من الشعراء:

«حلمي سالم (1951–2012) أسبق من محمود قرني، وقد ميزه عن سائر شعراء جيله، غزارة الإنتاج الشعري من ناحية، والدفاع عن الشعر من ناحية ثانية، والكتابة في أشكال متعددة من الشعر، من ناحية ثالثة. وفي قصيدة (تسَلُّخات صَيْفِيّة)، وهي الثالثة في هذا الديوان، إحياء للمعنى الذي يمثله حلمي سالم: بالأمسِ قابلتُ (حلمي

سالم)/ كان يرتدي عباءةً
من الخَزِّ/ معبَّقة بالمِسْكِ
والطَّنَافس/ قابلتهُ بصُحْبةِ
امرأة غريبة/ قال إنَّ
اسمها (أسماءُ بنت عيسى
الدِّمَشقيِّ).
لا يعطي حلمي سالم اسمًا
لتلك المرأة وحدها، لكن
للديوان كله، والشاعر
محمود قرني، يحمل هَمَّ
الدفاع عن الشاعر حلمي
سالم، في دار الحق، حيث
(ماعت) رمز العدالة عند
قدماء المصريين، وماعت
غير مذكورة في القصيدة،
لكن المحاكمة تبدأ دائمًا،
هناك، وفي كل محاكمة
عادلة، بذكر الوقائع، وقد
عاد المحامي إلى واقعة من
أهم الوقائع التي مر بها
حلمي سالم في أخريات
أيامه في دار الفناء، حيث
تعرض لمصادرة نصه
(شرفة ليلى مراد) وقضت
إحدى المحاكم، بسحب
جائزة الدولة منه بعد
اتهامه بالمروق، وحينما
يظهر حلمي سالم، في
الحلم، أو في المقابلة، أي في
تلك المحاكمة، نراه يحمل
بين جنبيه، ذلك الحكم
(بمسوّدَته): «أسلاكٌ طويلةٌ
يخفيها تحتَ قميصهِ/
أحماضٌ لقروحِ الفِراش/
وتخطيطاتٌ سوداء/ لقضاةٍ
قالوا/ إنَّ قصائدَهُ حَقْلٌ من
العِنَبِ المسْمُوم».
هذه التخطيطات، الموصوفة
بالسواد، معنًى لا شكلًا،
هي نص الحكم الذي
أصدره القضاة ضد قصيدة
حلمي سالم بمصادرتها،
ثم ضد الشاعر نفسه
بسحب الجائزة منه، وفي
المقابلة– المحاكمة، يضحك
حلمي سالم وتضحك
أسماء، وتقول له: «إنّ اللّهَ
طالبُكَ لا محالة»، وهو يرى
أن إنكار الشعر مخالف
للشرع، محاججًا «لكن
صوت الشعراء ورد في
الصحيحين»، والصحيحان
لفظ لا يعني كتابي البخاري
ومسلم، بل يعني صحيح
الدين، إذا أعطينا للعقل
مساحة يتحاور فيها مع
الشرع».

5– محاولات لحسن تخلص

نخرج من عالم محمود
قرني الشعري مزودين
بشيء جميل هو الشعور
بجدوى الشعر وجذوته
أيضًا.
الشعر في عالمه فواصل في
جمل كاملة وكامنة تنتظر
اللحظة المناسبة لقول ما
نعرفه بشكل لا نعرفه، أو
قول ما لا نعرفه بكلمات
نعرفها تذهب وحشة القول
وصدمته.
هنالك في نصه هدوء مريب.
طابع تأملي مرعب. مواجهة
للخراب بلباس رسمي.
يقول في نصه المربك
حول الجو التراثي المدجج
بالخوف والترقب والخطر
والخيبة الثقافية:
منذ فجر الحضارة
يمتدح أجدانا الصدق
والامتثال
وقد أدركوا بفطرة مبكرة
أنه لا يصلح لأحلامهم أن
تنمو
بدرجة تحرج صفاء
سادتهم
ولأنني رجل يحترم الأقدام
المفلطحة للتاريخ
فقد فعلت ما يتوجب على
رجل مثلي أن يفعله
وعندما كانت الحرب تدور
رحاها
فوق سقف بيتي
سحبت الملاءة فوقي ونمت.
هكذا هو شعر محمود
قرني، يقسم بألا يقول
شيئًا حول الوضع الكارثي،
ولكنه يقول كل شيء في
صيغة قسم التستر.
وهذا ديدن الشعراء:
يقولون ما لا يفعلون، لأجل
دفع الزمان أن يفعل ما لم
يقله بعد ⭘

القصيدة التعددية: في «أبطال الروايات الناقصة»

د.زينة محجوب حسين
(العراق)

ما التعددية؟ وما قصديتها؟ وهل تختزن رؤى وأسئلة متعددة؟ وهل تفترض صورًا ومجازات تنتج رؤية شعرية جديدة؟ وهل يعني للقارئ أن القصيدة وحدة كلية شمولية؟ أم قصيدة تفترض الجزئية؟ وهل اللغة الشعرية ترجع للتعقيد والمبالغة أم للمجانسة مع فضاءات النص الشعري؟ هذه الافتراضات وغيرها تساؤلات تهيمن على تكوين المختارات الشعرية «أبطال الروايات الناقصة» للشاعر المصري محمود قرني، والتي أعدها بمثابة المحرك أو الفاعل أو المحفز من البنية الشعرية عند الشاعر.

يمكن القول إن القصيدة التعددية هي ما يحمله النص الشعري من طاقة تعبيرية تتجاوز أحيانًا إلى المستوى العادي المبني على ضيق الرؤية، إذ يصبح التداخل بين اللغة الشعرية والعادية هامشيًّا متشظيًّا، وأحيانًا نجد اتساع الفجوة بينهما عن طريق البوح أو الدلالة غير المكتفية بذاتها ومعناها. ويتضح أن البناء المتعدد هو جزء من التجربة الشعرية لدى محمود قرني. هذا يعني أننا أمام قصيدة تنشطر إلى لغتين أو معنيين: لغة شعرية ومرجعياتها الدينية والأسطورية والسياسية والاجتماعية وغيرهما، ولغة يومية عادية تصل إلى معنى السخرية والتهكم والرفض.

وإذا نلاحظ نجد هذه القصيدة التعددية هي جزء يتشكل من السيرذاتي، ينهض على فعل الذكرى لا الذاكرة، القائم على الحس المأساوي واسترجاع الحوادث والتجارب الذاتية. ويمكن تشخيص هذه الرؤية بعدد من النصوص على سبيل الذكر قصيدة (الذباب الأزرق):

أبي مات بالأمس
في قفطان برتقالي
وطاقية من وبرٍ
وتفاصيل أخرى
كأعشاش نمل في مؤخرة حصان
هكذا ضربتني الساحة على ظهر يدي
بينما كنت أبكي وعلا فرَّ مني.
يا هذا الجبل الذي عاين الضربات
صف لي السعادة مرة أخرى
دعني أتأمل أفعالي وهي مسروقة مني
فلعلها فرصة أخيرة

تخضع القصيدة إلى معنى التعددية حيث تتداخل الذات وتتماهى مع السياق الخرافي والديني والاجتماعي والتاريخي والصوفي، وهذا التداخل هو نمط تعددي فوضوي



يراد منه مضاعفة المعنى والدلالة، لكن لو نتأمل النص قليلًا سنواجه عدة دلالات تشير إلى أن الصور المتعددة هي وسيلة شعرية الغاية منها التعدد الكمي لا الشعري.

يطرح النص بؤر متعددة حدثت على المكان الاجتماعي (الذباب الأزرق، وفاة الأب، الأشياء والتفاصيل، الحوادث المتعددة، المناجاة) من دون أن يتغير فاعل القصيدة، التي تعلن الرثاء وتستبطن السخرية، معنى الرثاء تحول إلى ذكرى مقصودة من خلال البوح والكشف عن السيرذاتي، أي الحدث هنا تجاوز رثاء والده إلى ما بعده، كمعنى للعبور إلى السخرية والاغتراب الروحي واستدعاء صور القمع الذي يجسده بفضاء مفتوح نحو المرئي واللامرئي، فظل الشاعر يشكل من صورة فقد الأب صورًا لما قبل الفقد وما بعده، بمعنى يستبطن ممارسته الذاتية والاجتماعية:

- ماذا فعلت بحياتك يا عبد اللّه؟

احتضنت ظهر امرأة وحيدة

وكانت تقول لي إنني متاعها الأخير

وبرغم جمالها الذي حكته السهول

والوديان

كانت همومي أكبر

من الشمس والقمر
كانت مرصوفة كطريق
قديم للغازين
أرجوك يا رب لا تسخر من
خيبتي.

على جانب من هذه التعددية نقف أمام عدة قضايا:
نجد أن الشاعر يقف أمام بؤرة مركزية واحدة، ومن ثم تخضع إلى ممارسة يتصل معها ثم ينفصل لكن لا يستطع فصل الشكل عن المحتوى العام. والتعددية في هذا النص الشعري يمكن وصفها بأنها خلاصة تجربة ذاتية واجتماعية بلغة تعبيرية مشحونة بالتفسيرات الواضحة حتى وإن كانت تستند بشكل مؤقت على المخيلة، لذا لم يدع للقارئ مساحة من التأويل والكشف عن فضاءات مختبئة وراء النص.

ومن حيث الصور المولدة للتعددية، نجد أن التبادل بين الصور الثانوية والملحقة، هي الفاعل المهيمن في النص، إذ استثمرت وجودها في تعددية النص الشعري مما جعلت سلطة النص ترتبط بدلالتها وعلاقاتها أكثر من الفاعل المركزي. كما أن وجود بنية التماثل والتقارب داخل النص هو فضاء الاشتغال الذي نتج عنه التعددية.

ولا ننسى أن تشكيل النص التعددي يقوم على اتجاهين: الأول هو ذات الشاعر، والثاني هو الذات المغيبة بفعل الموت، فالأول يكشف عن ممارسة الحياة المهشمة والتي اتسعت أحداثها بعد الفقد، لذلك نهضت بالاسترجاع والذكريات المتواصلة.

أما الاتجاه الثاني فهو استعادة الذات المغيبة والاندماج معها وهو جزء من حالة تعويض وشكوى واغتراب.

إذن على المستوى العام نشير إلى أن مفهوم القصيدة التعددية هو جزء من وعي الشاعر في بناء النص، وخلق هذا النوع ربما في وعيه أو لا وعيه ليشكل فضاء متعدد من اللغة والصورة والأسلوب يتصل فيه الممكن واللاممكن، وغالبًا ما يكون الواقعي والاجتماعي المعنى المتداخل مع السياقات الأخرى.

فالقصيدة لدى الشاعر محمود قرني لا تقف عند اتجاه واقعي أو اجتماعي، بل ثمة رؤى يستعين الشاعر من خلالها الكشف عن تعددية نصه، كما في قصيدة (النخلة)، التي ترتبط بالأثر الديني (أكرموا عمتكم النخلة) والأسطوري، والشخصية الواقعية لأحد شيوخ الأزهر:

جلس الرجلُ

يكتبُ تعويذته على ذيل قط
أعمى
ويقذف بصرة الشيح إلى
قلب النخلة
ناداها بكل الهواء الذي يملأ
صدره:
«يا عمتي»
النخلة في ساحة البيت تميل
في دلال
تلقى سلامًا هنا
وسلامًا هناك
.
.
.
دائمًا يتذكر أباه الذي رباها
وهو يقص حكايتها كل يوم
مع القاضي الميسر
الذي كان يجلس تحتها
ليقضى في الناس
ولا يهش أبدًا
في الحقيقة أن السمة الغالبة
لفكرة بناء النص عند
الشاعر، هو تأثير الأحداث
الواقعية واندماج الذات
معها، كسلطة توازي مخيلة
الشاعر؛ لذا جاءت نصوصه
بلغة مرنة وصور متعددة
متشكلة من الصورة الكلية
والفرعية.
أحتاج طريقا محفوفة
بالمخاطر
وأتصور المتاهة على نحو
كهذا
نحن متشابهان إلى حد بعيد
فقصيدة النخلة تتشكل
من رؤيتين: رؤية ظاهرية
تتضمن المرجعية الدينية
والأسطورية وأقوالهما
فيما يخص النخلة، والرؤية
الثانية الداخلية التي
تقع تحت سلطة الذات
ومفهومها الخاص. إذ
وسع الشاعر من دلالتهما
بالتأويل والتعدد والكشف
عن رمزية النخلة كعنصر
طبيعي، والنخلة كرمز
أنثوي، وما يتصل بهما
من علاقات وأبعاد
على المستوى الإنساني
والصوفي والأسطوري
والاتصال بالجسد.
كان طلعها الأبيض، تذكارًا
موشومًا على قلبه
صعد بظهرية من الليف
إلى رأسها
كلمها.. وناداها
سكب في قلبها حليب
أصابعه
وعندما هبط، كان صدره
المعطوب
يعلو ويهبط في هياج
كأنه فرغ للتو من
مضاجعة طويلة
.
.
.
كوني كما تصورتك
ساعة إشراقة الشمس
شعرٌ أخضرٌ يخامرُ
الأصابع
يطلع ناعسًا من مخمله
ينام على قلبك الأبيض
حتى الصباح
ويقبض على خصرك الذي
يشبه
خاتم قديس
فالشاعر يتقصد بالتعددية
في بناء نصه، وهذا
التعدد لا يأتي عشوائيًّا
بل يتقصد باستحضار
وشحن صوره بالمركزي
والفرعي فينفتح البناء
المتعدد على استيعاب ما



هو ذاتي وإنساني ومتداول ضمن ثلاث بؤر نصية (النخلة/ الإنسان- النخلة/ الأنثى- النخلة/ الرجل) وهذه البؤر تشير بشكل أو بآخر إلى علاقة الرجل بالمرأة كتكوين ثابت تجسده طبيعة العلاقة البشرية، وتشير أيضا إلى أن هذه البؤر لا ترتبط بالعلاقة الجنسية وغريزتها، بل جاء استحضارها كجزء من الذات لا من الجسد، فحضور النخلة والذات الأنثوية وغياب جسد المرأة منح النص جدلية الحضور والغياب، والاتصال والانفصال:

لكن الغيمة المارة على رأسها
لم تدم طويلًا
فوقعت برأسها على
الصاعقة
لبست بعدها ثوبًا بنيًّا
محروقًا
وفقدت أنوثتها الطاغية

ثم يتسع النص إلى دلالات أبعد تتصل برمز النخلة الديني المقدس والخرافة والأسطورة والمخيلة الشعبية القديمة والحلول والاندماج الصوفي، فالنص بتمفصلاته الطويلة كل صورة تحمل إشارة إلى أحدى المعتقدات المعروفة، تبدأ من المقولات حول العبادة الأولى للإنسان: الشجرة/ النخلة، ثم الصور المركبة بالثقافة التراثية التي تحيلنا إلى المثيولوجيات القديمة حين تصبح النخلة دلالة على الانبعاث والحياة، وبالدرجة ذاتها دلالة على الموت بطقوس الخصوبة والتماهي. هذا التداخل الفكري بالديني بالأسطوري نتج عنه التعدد والسعة لا الخصوصية والتمرد على الدلالات الشعرية المعروفة، بمعنى آخر أن قصيدة النخلة هي استثمار للتجارب التي عاش معها الشاعر، أي أن الشاعر أعاد تشكيل الرؤية في ضوء التجربة الواقعية التي عاشها وتأثر فيها، لكنها لم تخلُ من البعد الميثولوجي والديني القديم، وما يكمن من تغيير أو تحويل في المعنى أو الدلالة، فهو فقط ضمن حدود قراءة القارئ، أو تأويله.

إذن ما يمكننا قوله إن الشاعر محمود قرني يرتكز في قصيدته التعددية على شعرية أخرى، يمكن أن نعدها أيضًا من مصادر تشكيل التعددية بعد البوح والسيرذاتي وغيرهما مما وقفنا عليه في النص الأول، وهي الارتكاز على الرمز إذا كان الرمز الفاعل المركزي في تحريك النص الشعري، وهذا ما تجسد في رمز النخلة، لينتج لغة التعدد أو صور التعدد من خلال سياق القصيدة المتناثر ضمن استجابة الموروث الشعري القديم أولًا، والتجربة الواقعية ثانيًا، فهذا الاسترجاع وبناء علاقات اتصال وتواصل يعني بناء لغة خارج الذات، لذلك جاءت جدلية: الحضور/ الغياب، والاتصال/ الانفصال، والحياة/ الموت، والذكورية/ الأنوثة، مرتبطة بالبنى المجتمعية أكثر مما ترتبط بالذاتية.

خلاصة القول نرى أن القصيدة التعددية بأبعادها وموضوعاتها ومكوناتها مثلت بصورة واضحة جوهر قصيدة النثر للشاعر المصري محمود قرني في مختاراته الشعرية «أبطال الروايات الناقصة»، فعبرت عن الموقف الفكري للشاعر إذ تغلغل تكوين التجربة الذاتية أو الواقعية في بنية النص الشعري، حتى أصبح سلطة تمارس ضغطها على مضمون النص، وهذا لا يعني غياب السلطة الأخرى، فجمعت القصيدة لغة التراث والخرافة والدين والمجتمع وغيرهما من الأبعاد والرؤى التي تستوعب الطاقة التعبيرية لتجربة الشاعر محمود قرني ◘

سردية الهامش وهامشية السرد في «ترنيمة إلى أسماء بنت عيسى الدمشقي»

نصر الدين شردال
(المغرب)

يعد الشاعر محمود قرني واحدًا من أهم شعراء الجيل الثمانيني بمصر، راكم تجربة شعرية مهمة في قصيدة النثر العربية عبر مجموعة من الدواوين الشعرية، أولها «حمامات الإنشاد» 1996، وليس آخرها «ترنيمة إلى أسماء بنت عيسى الدمشقي» 2019، في ما يزيد عن عشرة دواوين ظل الشاعر منتصرًا لقصيدة النثر، منتصرًا لهوامشها ولأحيائها الخلفية، مدافعًا عنها بروح مستميتة لا تنتسب إلا للشعر.

ينتمي الشاعر محمود قرني إلى سلالة شعرية حية، تؤثث المشهد الشعري العربي المعاصر في مصر منذ بداية الثمانينيات، وهم سمير درويش، وإبراهيم داود، وفتحي عبد السميع.. والقائمة تطول. في هذه التجربة الشعرية الممتدة، يعد السردُ والهامشُ خصيصتان فنيَّتان بارزتان، يتآزران ويتآلفان في خدمة بعضهما البعض، وفي بناء قصيدة سردية مختلفة!

يكتبُ الشاعرُ القصيدة الشعرية بمهارةِ السيناريست السينمائي، يكتب القصيدة كي تُمَثَّلَ، يكتبُ وعينه على الواقع، يكتب وهو يفكر في المؤثرات السمعيةِ والبصرية، وفي حركات الأشخاص والممثلين وفي مكونات الشريط، وهو يؤثث المشهد بالوصف والحوار، لذا فإنه يستعين بالسرد كي تتقدم القصيدة وتقول ما تنوي قوله.

اللغة الشعرية لا تخاطب العين وحدها، بل تنفذ إلى الجوهر والوجدان، وتخاطب الجوانب الخفية في الإنسان، تصلُ إلى ما تعجز الكاميرا عن الوصول إليه، من هنا كان توظيف السيناريو داخل القصيدة ضرورة ملحة في هذه الكتابة التجريبية.

يمتحُ الشاعر في بناء عوالمه النصية من الهامش، لكن بشكلٍ سرديٍّ وجماليٍّ يعيدُ تشكيله وفق رؤيةٍ يرتضيها الجميع.

في مجمل أعماله الشعرية، وعلى طول انكتابها النصي، وتخلقها الجمالي، يبدو الميسم السردي بارزًا وواضحًا للقارئ، لكن وجود السردي لا يعني انتفاء الشعري، إنهما خطان متوازيان ويلتقيان في مدار القصيدة وتمفصلها، ومدارها اللغوي المشع.

كيف يحضر المكون السرديّ في ديوانه الجديد؟ وما علاقته

بالهامش، وكيف يمزج بينهما في بناء القصيدة السردية؟

1- من سردية الذات إلى سرد الهامش:

لا تنفك الذات في مجمل نصوص المتخيل الشعري تعيد سيرتها الذاتية متألمة تارة، ومتجاوزة تارة أخرى، كاتِبَةً بذلك سيرة ذاتية تأريخيةٍ لنفسها؛ في تمرحلها وعبورها في الزمن والمكان، وتعالقها وعلاقاتها مع الآخر البسيط:

«قضيت عمري
وسط الطرقات المتسخة
في ساحات الفقراء»[1].

إنها سيرة ذاتية جماعية، وشهادة ضد تاريخ انتهى وتاريخ مستمر، تاريخ الأجداد وتاريخ الراهن:

«أخذ الطاعون أجدادي
وهم عرايا
فصادقت الضفادع
وأسراب النجوم
ولم أسأل لماذا عشت هكذا
خائفًا من أشياء لم أرها
ومع ذلك أواصل
الحياة»[2].

بين الماضي والحاضر تتوزع الذات المعذبة والمتألمة في سياق متشظي بالتوتر والخوف والقلق الوجودي، رغم ذلك فهي ذات صابرة مقاومة الموت في انتظار الآتي الممكن، بدل الراهن الكائن.

2- سرديةُ الهَامِشِ الْحَيوانِي:

يتميزُ شعر محمود قرني بالغرائبية والعجائبية، ويتمظهر ذلك في إتيانه بالمخالف للمألوف والعادة، كإدخال الحيوانات إلى معترك القصيدة، فيصبح لها دوارٌ فعَّالٌ في بنائها المنطقي، وإعطائها صفة الإنسانية، وفي تطور أحداثها وتفجير دلالتها، وإعطائها الكلمة لتعبر عن عوالمها، من هنا تغدو الحيوانات أقنعة رمزية تتخفى وراءها دلالات ومعاني كثيرة:

«أما كلبي الذي يروي لأترابه
حكايات مبالغًا فيها عن خوفي ووحدتي
فقد ارتدى كسوة أسد
وانتصب كجندي غيور
دفاعًا عن صداقتنا الطويلة
بعد أن كتب على باب البيت:
هنا عرين أخي في الرضاعة!»[3].

وقد يحضر الكلب رمزًا أو قناعًا للإنسان الوصولي:

«في العام الماضي
مرت من هنا جيوش جرارة
طلبوا مني أن أصطحبهم
إلى الأراضي السوداء
فتشاغلت بمعزة كنت

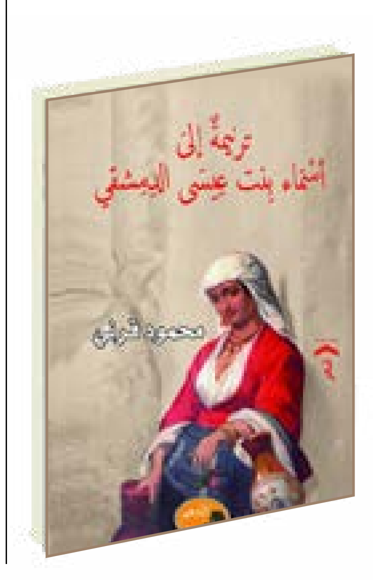
أرعاها
وأرسلت معهم كلبي المدرب
ليدُلهم على الطريق
وبعد أن أصبحوا أمراءَ
على الحدائق والغابات
لم ينسوا لي هذا الفضلَ
فعينوا الكلب وزيرًا
للخزانة»[4].
هكذا ينتقل الشاعر ضمن استراتيجية الهامش السردي؛ من سرد أحوال الكائن البشري إلى سرد أحوال الكائن الحيواني، في محاولة للانفتاح على المتخيل الهامشي وإنصافه.

3- سردية الهامش وهامش السرد:

في حداثة قصيدة النثر لم تعد القصيدة قطعة شعرية غنائية وإيقاعية، بل منظومة كتابية تتداخل فيها الأشكال الفنية والثقافية والكتابية، لذلك قد تنطلق القصيدة من حدث بسيط عابر في حياتنا اليومية فيقبض عليه الشاعر بكاميراته الشعرية ويبني منه عالمًا متعدد التأويلات والرؤى، ومن قاع الهامش، نرى إلى النموذج التالي:
«كاتب البريد يجلس أمام الحائط
ليقيس سروالًا جديدًا
يغافل الشرطي ويجرع
كأسًا وراء كأس
ثم يسأل نفسه
كيف لرجل أبيض
قصير وفاتر المزاج أن
يأكل وحده
كل حدائق الموز؟»[5].

4- هامشية الشخصية:

في كل قصيدة جيدة شيءٌ من السرد، لكن أي سرد؟ ذلك السرد المناسب الذي يقدم حكاية أو قصة أو تشويقًا لحدث وقع أو سيقع، أو تأزيمًا اجتماعيًّا لشخصية من قاعنا البئيس تدعونا لمشاركة أحزانها وانتظار مصيرها كما ننتظر مصيرنا.
هكذا، تقدم قصائد الديوان بنيةً حكائيةً متكاملةً، فيها كل مكونات القصة القصيرة أو العائلات السردية المعاصرة، من شذرة وقصة قصيرة جدًّا، دون أن تفرِّط في شعريتها المدهشة، وتعد الشخصيات



أهم فاعل في هذه البنية؛ سواء أكانت الشخصيات واقعية أو متخيلة، تراثية أو معاصرة، فإن الشاعر ينزلها إلى الأحياء الهامشية ليبعث فيها روحًا جديدة، تجعلها تتعايش مع منطق العصر وجديده.
هكذا نجد الشخصية الرئيسية في الديوان وهي «أسماء بنت عيسى الدمشقي»، وإن كانت شخصية متخيلة عشقها الشاعر حلمي سالم، فهي تنتقل من الخيال لتعيش الواقع بكل تناقضاته، كذلك معظم الشخصيات التراثية، فهي تعود من أزمنتها الغابرة لتمشي بين الناس في الشوارع، وتتحدث لغتهم، وتشرب مما يشربون وتأكل مما يأكلون، مثلما نجد في النموذج الشعري التالي:
«وإذا حلمت بأنك تشرب
كأسًا مع الفرزدق
فاعلم أن نصالك لم تصب
عدوك
بل أصابت جارتك
وإذا حلمت بالخليل بن
أحمد
يجزع رقبتك
فقد اكتريت قاربًا مثقوبًا
لتعبر به ستة عشر بحرًا
ملؤها الزحافات والعلل
فلتكتب وصيتك أيها
الغريق»[6].

5- القصيدة السردية: سردية الشاعر «حلمي سالم»:

ربما ليس من اللائق الوقوف عند تعريف الشاعر «حلمي سالم» الشاعر المصري الأهم في موجة الحداثة في مصر (1951- 2012)، المعروف عن الشاعر أنه «عاش حياة حافلة وصاخبة تليق بشاعر استثنائي، كان حلمي ذا تأثير واسع على أقرانه وعلى الأجيال التالية، وهو أيضًا شاعر مخضرم، بلغة النقد العربي، حيث كتب كافة الأشكال الشعرية وأجاد في جميعها، وقد عاش منفتحًا على كافة الأجيال الشعرية معضدًا لكل تجديد. وتعرض حلمي لمحنة المصادرة بسبب نصه «شرفة ليلى مراد».. هذا هو التعريف الذي ألحقه الشاعر بهامش الديوان. لكن حضوره في متن القصيدة كان أقوى وأهم، في قصيدةٍ من أهم قصائد الديوان، وهي «تسلخات صيفية»، لا تفكرُ القصيدةُ في صاحبها فقط، بل تنفتحُ على الغيريةِ؛ مشكلة في ذلك قصيدة/ سيرة غيرية، بدءًا من عنوان الديوان الذي عقده الشاعر لشخصية «أسماء بنت عيسى»،



إبراهيم داود



حلمي سالم

فتحي عبد السميع

ليس هذا فحسب، بل إن الغير/ الآخر يحضرُ بشكلٍ متوازٍ لحضورِ الأنا، وقد يتعالقُ هذا الأنا مع الآخر، فيصبح مرادفًا له، مكاشفًا ومصارحًا ومكملًا له، هذا ما اتضح لنا في هذه القصيدة:

«بالأمس قابلت «حلمي سالم»
كان يرتدي عباءة من الخز
معبقةً بالمسك والطنافس
قابلته بصحبة امرأة غريبة
قال إنها «أسماء بنت عيسى الدمقشي»
كانت ضحكتها الحبيسةُ
تبدو كوردة في زجاجة
وكان يبدو كأمير يتعففُ
على أسلاب الحرب
وعلى العقبان التي تتبعُ منه الخطوات
أسلاك طويلة يخفيها تحت قميصهِ
أحماضٌ لقروح الفراش
وتخطيطات سوداء
لقضاة قالوا
إن قصائدهم حقل من العنب المسموم
كان بيت على مبعدة منا يحترقُ
وتصعدُ منه أعمدة الدخان
فأطفأنا الحريق بثلاثة
أكواب من العصير
على مقهى كان يجاورنا
قالت له أسماء:
إن للّه ديكًا أحمرَ
وأنت ديك اللّه
قال ضاحكًا: لكنه نقرني
ثلاث نقرات بين عيني
فقالت: اللّه طالبك لا محالة..
فاغضض من صوتك أيها

الشقي
قال: لكن صوت الشعراء
ورد في الصحيحين
قالت: ستكون قدمك في
التخوم وعنقك تحت العرش
فإن صاح الديك تزوج
الأسحار.
قال لها: لكنني أحبك أنت
قالت: لا تطلبني عند الزوال
اللحم يجف والروح تذوي
فويحك يا غلام!
قال: بالأمس رأيت أنني
أموتُ
فسألني ملاكي
أي شيء تريدُ؟
قلت: نبيذًا
فلما شربته
وجدته يخرج بحالته من
جروح رئتي
قالت: إنها القصيدة تتفصد
بين اللحم والدم
قال: لكنني شقيٌّ كجمل
تتآكله الصحراء
قالت: خدعتك السبل
وباعك الشعراء لتجار
القوافل
لقاء مكيالين من لبن البعير
قال: طراوة الأنفاس
أصبحت لظًى
والرذاذ الذي يتطاير من فم
الأصدقاء
تتزايد معه التسلخات
الصيفية
قالت: إنها قصيدتك الجديدة
التي ستنساها في عربة
المراهقات
قال: التحية لعرائس اللّه
الجميلات
قالت: السماء أخذت منك
السيجارة وكوب العسل
وتركت لك أوراقًا ومحبرة
فمتى ستؤلف كتاب
حكمتك؟![7].

تبدأ القصيدة بثلاث
مكونات أساسية في البناء
السردي وهي: الزمان،
والشخصيات، والحدث:

– الزمان: الماضي،
(بالأمس).
– الشخصيات: السارد/
الشاعر (محمود قرني)،
والشاعر (حلمي سالم).
– الحدث: لقاء الشاعر
بصديقه الشاعر حلمي
سالم.

ثم يأتي بعد ذلك مكون
الوصف، ليقطع به حبل
السرد الشعري، ويركز
على الشخصية الموصوفة
خارجيًّا فزيائيًّا مما يدل
على انتمائها الاجتماعي:
«كان يرتدي عباءة من الخز
معبقةً بالمسك والطنافس».
لتظهر بعد ذلك شخصية
ثالثة على مسرح الأحداث،
وهي امرأة غريبة:
«قابلته بصحبة امرأة
غريبة»
ثم المكون الرابع وهو
الحوار الذي يكشف
لنا أبعاد الشخصيات
ومكنوناتها النفسية
وأبعادها وغاياتها:
قال إنها: «أسماء بنت
عيسى الدمقشي».
لينصرف الشاعرُ/ الساردُ
إلى تسليطِ آلياتِ الوصفِ
الشعري، أو تحريك
الكاميرا الشعرية بكل
مؤثراتها المرئية والسمعية
إلى المرأة الموصوفة:
«كانت ضحكتها الحبيسةُ
تبدو كوردة في زجاجة».

ثم يعود إلى الشخصية
المحورية في النص الشعري
«حلمي سالم»، ليتعمق في
وصفه أكثر:
«وكانَ يبدو كأميرٍ يتعففُ
على أسلاب الحربِ
وعلى العقبان التي تتبعُ
منه الخطوات
أسلاك طويلة يخفيها تحت
قميصِهِ
أحماضٌ لقروح الفراش
وتخطيطات سوداء..».

ولسنا مطالبين الشاعر
بتقديم وصف أدق مما
قدمه لشخصيات قصيدته،
بل ذلك لا يوجد حتى
في كثير من النصوص
السردية القصصية
والروائية التي تُغْرِقُ
في التفاصيل المحيطة
بالشخصيات دون أن
تصل إلى جوهرها.

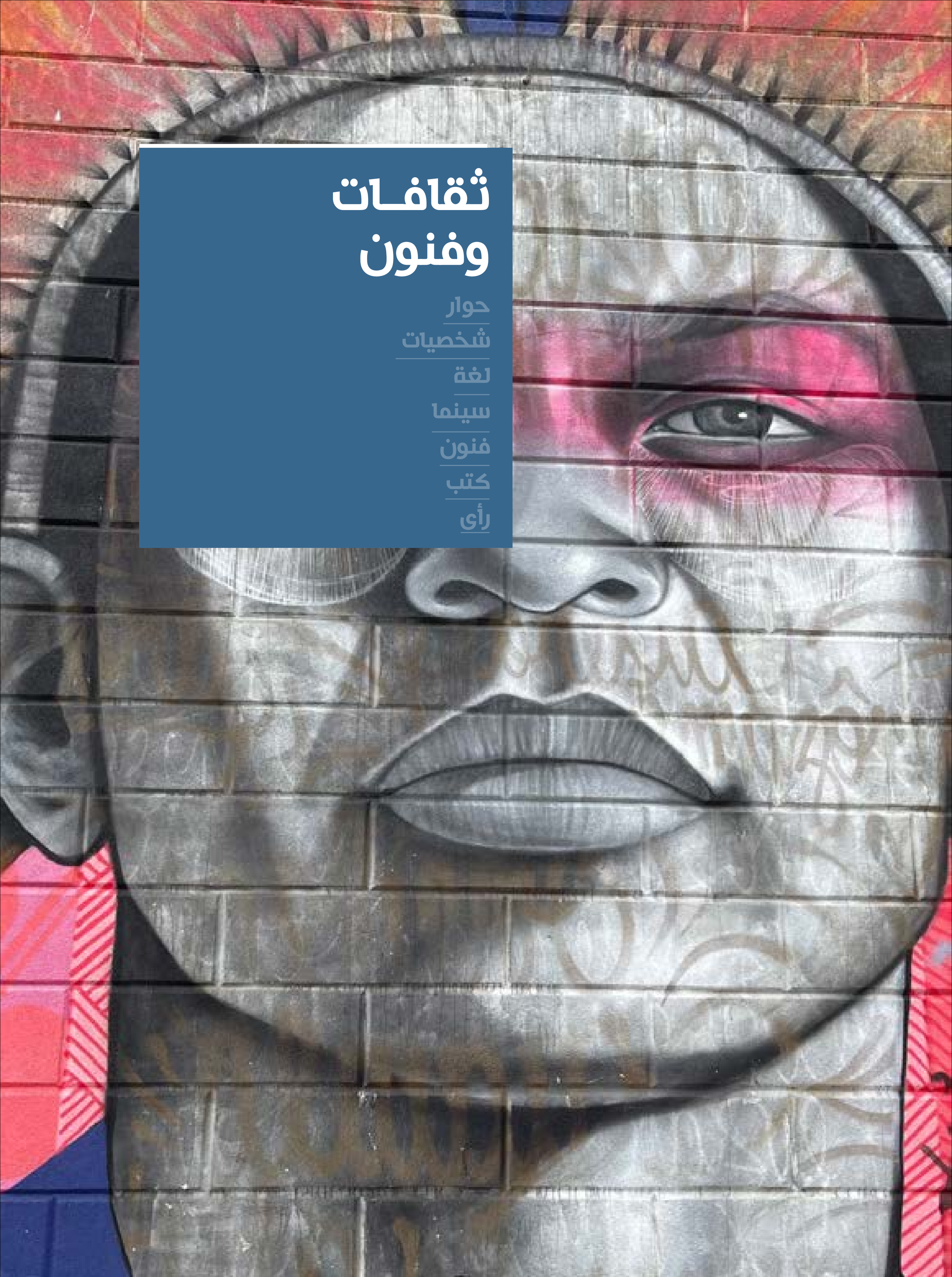
داخل هذا الزمن السردي
للقصيدةِ يوجدُ زمنٌ آخرٌ،
وحدثٌ آخرٌ، هو «حدثُ
السردِ»، حدثٌ يقعُ أثناء
عملية الحكي والكتابة:
«كان بيت على مبعدة منا
يحترقُ
وتصعدُ منه أعمدة الدخان
فأطفأنا الحريق بثلاثة
أكواب من العصير
على مقهى كان يجاورنا!».
لكنه حدث ملتبسٌ، غرائبي

وعجائبي، إذ كيف يُطفأ
الحريق بثلاثة أكواب من
العصير.. إنها لعبة الكتابة
المتراوحة بين تقريرية
السرد وواقعيته، ودهشة
الشعر وسحريته التي تشبه
تلك اللسعة الباردة التي
تقول: «إنكم في الشعر، فلا
تذهبوا بعيدًا».
ثم يعود النص الشعري
ليدخل بنا في تفاصيل
الحوار بين الشخصيتين:
الشاعر (حلمي سالم)،
والمرأة الغريبة (أسماء بنت
عيسى الدمشقي):
قالت له أسماء:
إن للّه ديكا أحمرَ
وأنت ديك اللّه
قال ضاحكًا: لكنه نقرني
ثلاث نقرات بين عينيَّ
فقالت: اللّه طالبك لا محالة..
فاغضض من صوتك أيها
الشقي
قال: لكن صوت الشعراء
ورد في الصحيحين
قالت: ستكون قدمك في
التخوم وعنقك تحت العرش
فإن صاح الديك تزوج
الأسحار.
قال لها: لكنني أحبك أنت
قالت: لا تطلبني عند الزوال
اللحم يجف والروح تذوي
فويحك يا غلام!
قال: بالأمس رأيت أنني
أموتُ
فسألني ملاكي
أي شيء تريدُ؟
قلت: نبيذًا
فلما شربته
وجدته يخرج بحالته من
جروح رئتي
قالت: إنها القصيدة تتفصد
بين اللحم والدم
قال: لكنني شقيٌّ كجمل
تتآكله الصحراء
قالت: خدعتك السبل
وباعك الشعراء لتجار
القوافل
لقاء مكيالين من لبن البعير
قال: طراوة الأنفاس
أصبحت لظًى
والرذاذ الذي يتطاير من فم
الأصدقاء
تتزايد معه التسلخات
الصيفية
قالت: إنها قصيدتك الجديدة
التي ستنساها في عربة
المراهقات
قال: التحية لعرائس اللّه
الجميلات
قالت: السماء أخذت منك
السيجارة وكوب العسل
وتركت لك أوراقًا ومحبرة
فمتى ستؤلف كتاب
حكمتك؟!
لقد قام الحوار في هذا
المقطع الشعري بتعطيل
السرد والوصف، فبعد أن
أثث الشاعر المشهد، جعلنا
وجهًا لوجه مع الشخصيات
لننصت إلى كلامها
ومشاغلها، دون أي وساطة
أخرى.
إن الوقوف على هذه
القصيدة وحدها، يبين لنا
مدى حضور السرد بآلياته
المختلفة في شعر محمود
قرني، وقد جاء منتصرًا
للهامش، ومتعلقًا به،
وكاشفًا لحقائقه وتطلعاته.
منح السرد لقصائد
الديوان انسيابيةٍ جماليةٍ
وحيوية للمتلقي الذي
يتابع مسالك قراءتها.
الاقتصاد في الوصف
بالاعتماد على التشبيه،
فاتحًا به للمتلقي آفاق
التخييل والمشاركة في بناء
الصورة المتخيلة وتأويل
أبعادها.
الإكثار من الأفعال والجمل
الفعلية للدلالة على الحركة
والاستمرارية والتطور،
وتجاوز الجمل الإسمية
القصيرة التي تدل على
الثبات والجمود.
توظيف السردي في
القصيدة أعطى للهامش
مكانة معتبرة، بعد أن
كان حضوره منحصرًا في
القصة والرواية.
توسيع مفهوم قصيدة
النثر بمفهوم قصيدة
السرد، يمكن أن يناسب
شكل هذه الكتابة الشعرية
المنفتحة ○

الهوامش:

1- محمود قرني، ترنيمة إلى أسماء بنت عيسى الدمشقي، دار الأدرهم للنشر والتوزيع، ط1، س 2019، ص68.
2- مصدر سابق، ص5.
3- مصدر سابق، ص6.
4- مصدر سابق، ص6.
5- مصدر سابق، ص40.
6- مصدر سابق، ص13.
7- مصدر سابق، ص21.
8- مصدر سابق، ص121.





ثقافـات وفنون

الشاعر والمترجم اللبناني بهاء إيعالي:

من الصعب ترجمة روح القصيدة مهما ارتفعت درجة الاحترافية. لكن ليس من السيئ ترجمته من باب التعارف الشعري بين الثقافات!

بهاء إيعالي، شاعر ومترجم لبناني (1995). في الشعر يبحث عن صوته الخاص، وأن يحمل نصه الشعري في كل مرة رؤيا وأفكار جديدة. كما يترجم عن اللغة الفرنسية، لم يعد غريبًا أن نجد اليوم شاعرًا يتجه نحو العمل في الترجمة، وهذه الظاهرة، على الرغم من حداثتها النسبية، فإنها باتت اليوم شبه طبيعية بين أوساط العديد من الشعراء، فمن منا لا يعرف الراحل بسام حجار، رفعت سلَّام، عبد المقصود عبد الكريم، هاشم شفيق، أمارجي، إسكندر حبش، إدريس الملياني.. وغيرهم العديد الشعراء الذين امتهنوا الترجمة إلى جانب كتابتهم للشعر، وقدموا للغة العربية آثارًا ومؤلفاتٍ قيمة. لعل هذا الجنوح مرده إلى أن هؤلاء اعتبروا عملية التعريب بمثابة رسالةٍ يؤدونها إلى لغتهم الأم بإغنائها بكل ما هو قيمٌ ومفيدٌ لها، أكانت آثارًا كلاسيكية تراثيةً أو حتى مؤلفاتٍ حداثية راهنة.

بعد مجموعتين شعريتين «الضوء آخر عصفور في السماء» و «كونشيِّرتو لشفاه ترفعها الريح»، ها أنت تعوًد بمجموعة جديدة بعنوان «بورتريهاتٌ لوجهٍ يجوعه التجهم» بعًد أن اتجهت نحو الترجمة. أي وجه من الوجوه تشير إليًه وما خلفية هذا التجهم؟

جاءت فكرة العنوان من عدة التقاءاتٍ اصطلاحية، لن أدعي أنني اكتشفت نظرية

حاوره :
خلود الفلاح
(ليبيا)

البعد الحادي عشر بعنوان الكتاب لكنني لم أضع كلمةً واحدةً فيه عن عبث، بل كل كلمةٍ كان لها مآربها الخاصة.
بدايةً مع الوجه: لربما وصلنا لمرحلة الرؤية الأحادية عقب ما يعرف بثورة المعلوماتية، إذ بات كل شيءٍ متشابهًا إلى حد كبير، ومن الأشياء التي تشابهت هي الوجوه التي أمست وكأنها وجهٌ واحد، برؤيتها وأفكارها وعوالمها وحيواتها اليومية؛ وهكذا لم يعد ثمة وجوهٌ نراها، بل كل ما هو مرئي للعين لدى البشر هو وجهٌ واحدٌ تختلف فيه بعض الملامح الشكلية من فردٍ لآخر ليس أكثر، وبالتالي أمسينا أمام بورتريهات متعددة ومختلفة شكليًا لوجهٍ واحد يحملُ في أعماقه رؤيةً أحاديةً تجاه العالم ككل، ولو كان هناك بعض التباينات في هذه الرؤية من بورتريه إلى آخر فهي محض تفاصيل صغيرة لا تغير الكثير مما حُمِّل به هذا الوجه.
أما التجهم فهو ما يدور في خضم هذا العالم ككل، على الأقل في السنوات العشر الأخيرة، من حروبٍ واقتتالاتٍ ونزاعاتٍ أدت لكوارث بشريةٍ واجتماعيةٍ وثقافيةٍ لا تحتمل. هل يذاع بين الحين والآخر أن ثمة حربًا عالمية ثالثة على الأبواب؟ إننا نعيشها في الحقيقة لكنها ليست حربًا قتالية، بل إنها حربٌ قذرةٌ سلاحها هو الخوف قبل القتل بالدرجة الأولى، فالقتل مريحٌ نسبيًّا لمن يموتون في الحروب، أما الخوف فجلادٌ ساديٌّ يمارس أشرس أنواع التعذيب في النفس البشرية وينخر بها بلا هوادة، وبالتالي فإن هذا التجهم هو النقمة والكراهية المكبوتتين لدى هذا العالم على نفسه، تجهمٌ لا بد أن يرتسم في البورتريهات العديدة لوجه هذا العالم وتجعله جائعًا لأي بصيص أمل.

تميلُ في هذه المجموعة إلى محاولة لسحب الكثير من المشاهدً الدقيقةَ واليومية في الشارع وإعادة كتابتها، لكن ما يغاير في عملك هو عدم اتجاهك لتكنيك الكتابة اليومية ومحاولة نقلها للغة أكثر خصوصية من خلالً ولوجك في أدق تفاصيل هذه المشاهد. هل من الممكن الاعتبار أن مجموعتك هذه فصلٌ من تجديد النص الشعري بالخروج من عباءة التصويرية المباشرة والانسلال بين دهاليز المشهد الواحد؟

ثمة نقطتان ينبغي الإشارة

لهما في سؤالك هذا: الأولى هي التعريف الحقيقي للشعر، أو لأقل التعريف الذي أجده حقيقيًّا، فلو أردنا قراءة الشعر بصورةٍ نقديةٍ دقيقةٍ سنجد أنه ليس إعادةً لتصوير المشهد المرئي؛ وإلا بهذه الحال يمكن التعريف بكل من يعيد الحديث عن هذا المشهد بلغةٍ جماليةٍ بعض الشيء إنه شاعر، بل هو إعادة نقل هذا المشهد وقراءته من زاويةٍ خاصةٍ بالشاعر، ألم تأت المدرسة الرومانسية في الأدب كردة فعلٍ على الثورة الصناعية في أوروبا؟ بالولوج في الخصائص التفصيلية لهذه المدرسة فهي أن يكون الفن هو ردة فعل على الخيبة من المشهد، وبالتالي ثمة مخيال أدبي عليه أن يكون حاضرًا في ردة الفعل هذه، وأن تكون هناك رؤيةٌ خاصة للكاتب جرَّاء خيبته، وإلا فلن يختلف نصه عن النصوص الكلاسيكية التقليدية التي تعيد رسم الوقائع كما هي.

أما النقطة الثانية فهي نقطة تقنية بامتياز، وهي ما أقوله على الدوام بأنني أرفض ما يشار إليه بالكتابة اليومية، وهي الكتابة التي مهما حملت ضروبًا من العبقرية إلا أنها لن تخلو من بعض الابتذال والتكرار غير المحمودين، وكذلك بعض الهشاشة النصية التي تنسف جوهر الشعر أو تفقده بعض جمالياته الحقيقية، والسبب في ذلك هو أنها لا ترى سوى من زاويةٍ واحدةٍ ولا تعود للنص بما يسمى بالتأليف ما بعد الكتابة، وذلك لانشغالها بالتسجيل اللحظي للصور وإعادة كتابتها. طبعًا لا يندرج قولي هنا ضمن خانة الاتهامات والانتقادات لمن يكتبون بهذه الطريقة بقدر ما هي وجهة نظرٍ أتبناها، وبالتالي فهي عرضة لنقاشٍ دائم.

من الواضح أن ثمة اختلافٌ بلغتك عما يكتب اليوم في الشعر، إذ ثمة بلاغة نصية ممسرحة تتكامل مع لغة مفرطة في الذهنية، في وقتٍ يتجه العديد من شعراء جيلك إلى اللعب عن اللغة الحسية وإعطاء النص بعدًا غنائيًّا شفيفًا. كيف يمكن قراءة راهن الخطاب الشعري اليوم وهل ثمة تأثيرٌ محددٌ قادك إلى هذه التجربة؟

قد تكون إجابتي عن هذا السؤال حادَّةً وقاسيةً بعض الشيء، لكن لا بد لي من قولها لأنها حقيقة أراها بعيني وألاحظها.

ما أستغربه في كثيرٍ من الشعر المكتوب اليوم هو أنني أراه بلغةٍ واحدة، وكأن جل الشعراء لا يعرفون كيف يكتبون بغيرها، وهذه اللغة هي نفسها التي كتب بها الشعراء منذ أكثر من 40 سنةً أو شديدة التشابه معها، أي أنها عمليًّا لم تأت بجديدٍ في الشعر وجاءت كاستنساخٍ مشوهٍ لما كتبه شعراء تلك المرحلة، وهذا ما يثير مسألة العلاقة البطريركية بين الأجيال المتتالية من الشعراء، وهذا موضوعٌ طويل يستحق نقاشًا آخر في مقالٍ خاص ذات يوم.

ما أردته منذ البداية، أو لأكن صادقًا وأقول منذ بداية كتابتي الجدية للشعر، هو البحث عن صوتي الخاص وإيقاظه وليس استنساخ صوت شاعرٍ آخر أحبه، قد





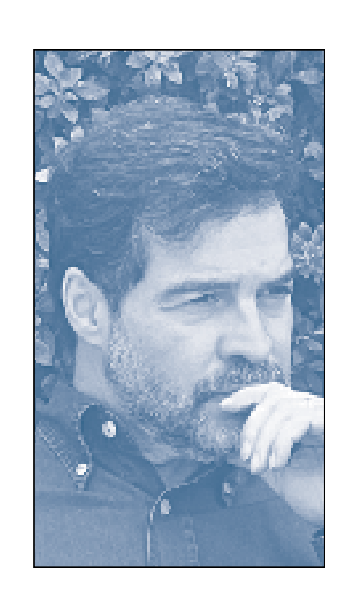


أحب كل شعراء العالم لكن هذا لا يعني أن عليَّ محاكاة نصوصهم لأكون شاعرًا جيدًا، أساسًا لا توجد معايير دقيقة لتصنيف جودة الشعر بين شعراء العالم العربي. وبالتالي فقد اتجهت منذ البداية تقريبًا للبحث عن صوتي الخاص الذي لا يشبه بقية الأصوات، واعتمدت لأجل ذلك على ثلاث مقومات:

1- إيجاد لغةٍ خاصةٍ بي، فالشعر في الأساس لغة، والشاعر لا ينبغي عليه أن يستنسخ لغة أسلافه الشعراء وإلا سقطت عنه صفة الشاعر وأصبح مجرد كاتبٍ للشعر ليس أكثر، وهناك فرقٌ كبير بين الاثنين.

2- الاعتماد على تركيب هذه اللغة بتقنيةٍ ذهنية مفرطة، فعلى سبيل المثال في قصيدة «سيتيغرافيا»، وعلى هامش المدرسة الرومانسية، لم أعتمد تصوير الأشياء المحسوسة التي أراها في المدينة بل إنني جربت نقل الصورة الذهنية داخل رأسي لهذه المشاهد، وهذا ما قد لا يكون ممتعًا لكثير من قراء الشعر ومع ذلك ألجأ لهذا الخيار، فأنا على قناعةٍ تامَّةٍ بأن ما أكتبه ليس لغرض المتعة على الاطلاق.

3- العمل على التطور الدؤوب في كل نص شعري أكتبه، وهذا يخص كل شاعرٍ بحاله لأن ديدنه هو الاشتغال الدائم على نصه، وهذا ما يمكن ملاحظته في أعمالي الشعرية كافة، فكل كتابٍ منها مختلفٌ عن الآخر. قد يقال إن هذا بمثابة عدم امتلاك الشاعر لهوية شعريةٍ واضحة، لكن حبذا لو يعاد تعريف الهوية الشعرية بشكلٍ أكثر دقة لأنها ليست الكتابة ضمن قالبٍ واحدٍ طيلة مسيرة الشاعر بقدر ما هي تجربة ينبغي عليه تطويرها على الدوام. من هنا يأتي موقفي السلبي تجاه العديد من الشعراء بالأجيال التي تسبقني وبالأخرى التي أعاصرها، فرغم أنني أحب شعرهم فإنني لا أتورع عن القول إن تجربتهم لم تتطور، أو تطورت بهامشٍ بسيط.


روي كوياس



خلود الفلاح

أمجد ناصر

يلاحظ أنك تستخدم حقلًا معجميًّا فريدًا في شعرك وقوامه من المفردات والمصطلحات المحكية اللبنانية والشامية، صحيحٌ أن تجربتك ليست بجديدةٍ في الشعر لكن واضحٌ أنك تحاول تعمد هذه التجربة. إلى أي حدودٍ يمكن للشعر أن يحتملَ الثقافة الشعبية من وجهة نظرك؟

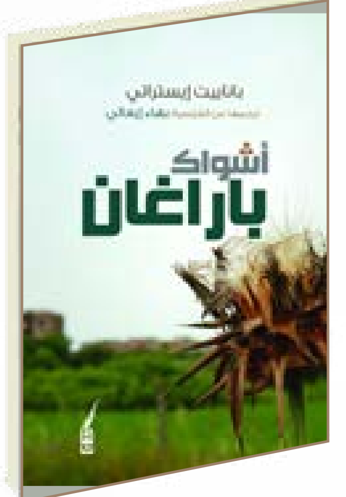
سبق لي وأن أشرت إلى مستويين موجودين في اللغة الواحدة فيما يعرفه جيل دولوز وفليكس غواتاراي بـ«اللهجات»، والمستويين هما «لهجة كبرى» و«لهجة صغرى»، وسأختصر قليلًا بالقول إن اللهجة الكبرى هي اللغة الفصيحة واللهجة الصغرى هي اللهجات المحلية المحكية، وثمة عنفٌ يتجلى بين المستويين حين تندفع اللهجة الصغرى للتخريب على الكبرى، وهذا ما يحصل بشكلٍ لا إرادي، مما يساهم كثيرًا في تطور اللغة.

لطالما وُجد هذا العنف في الشعر العربي على مر التاريخ، والمتتبع لتاريخ الشعر العربي يمكنه أن يرى الكثير من التبدلات التي تحصل فيه ضمن العصور الأدبية المختلفة، فاللغة في شعر زهير بن أبي سلمى الجاهلي تختلف عن لغة أبو نواس العباسي على سبيل المثال. بل وفي اللغة نجد اليوم أن العديد من المصطلحات والكلمات ليست بعربيةٍ فصيحة، بل يمكن أن نسميها تفصيحٌ لكلماتٍ هي إما مترجمة عن لغاتٍ احتكت بالعربية في العصور الإسلامية الأولى كاللغات السريانية والفارسية والتركية بعدهما، أو حتى كلماتٌ ناشئةٌ من لهجةٍ محليةٍ وجرى تفصيحها.

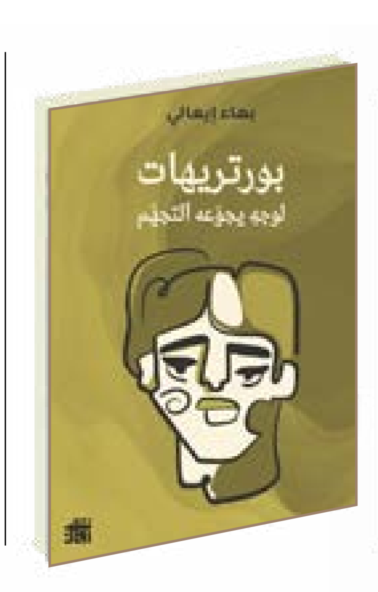
أما كم يستطيع الشعر احتمال الثقافة الشعبية؟ ربما من الأجدر السؤال كم تحتمل اللغة ذلك لأن الشعر جزءٌ من اللغة والعكس صحيح؛ والجواب هو أنها تحتمل الكثير بحكم هلاميتها. وليس فقط اللغة العربية قادرة على احتمال ذلك فقط بل كل اللغات، ثمة دراسةٍ أجريت العام الفائت على وقع وباء كورونا تقول إن أكثر من 150 كلمةً جديدةً دخلت اللغة الفرنسية بفعل الوباء، نحن فقط نتحدث عن حالةٍ راهنة، فما بالك بعصورٍ مديدةٍ من اللغة؟

قبل بضعة شهور نشرت مجلة الجديد قصيدةً طويلةً لك بعنوان «أغنياتٌ لقريةٍ مضببة» التي ترجمت كاملةً للغة الإنجليزية وترجمت بعض مقاطعها للبرتغالية والأوزبكية، غير أن اللافت في هذه القصيدة هي اعتبارك إياها على أنها «ديوانك الشعري الثالث» نظرًا لصدورها قبل «بورتريهات لوجه يجوعه التجهم». ما الذي يدفعك لتصنيفها على هذا النحو وعلى أي أساس؟

بدايةً أفضل أن أسميها بعملي الشعري الثالث، والسبب هو أنني لا أتفق مع معظم شعراء العرب على تسمية كتبهم الشعرية بمصطلح «ديوان»، فبالعودة إلى أصل اللغة نجد أن كلمة ديوان معناها السجل، وبحال أراد شاعر إطلاق هذه التسمية على كتابٍ ما فعليه أن يطلقها على مجمل أعماله الشعرية وليس على واحدٍ فقط (قد أبدو متشددًا لغويًّا بهذا الشأن لكنها ثمة ملاحظةٍ ليس أكثر)، أما تفضيلاتي للتسمية فمصطلحين: المجموعة الشعرية وهو الأكثر انتشارًا، وهو جمع عدة قصائد بين دفتي كتاب، وهذه القصائد قد تكون ذات ثيماتٍ متجانسةٍ وقد لا تكون؛ أو الكتاب الشعري وهو الأقل انتشارًا، والذي يعد متكاملًا من حيث الثيمة تمامًا، أكان قصيدة واحدةً أم مئة قصيدة، كلها تدور في فلكٍ واحد، وأمثلة على ذلك كتاب «البازيار» لسليم بركات، أو «مملكة آدم» لأمجد ناصر، أو قصيدة «صور» لعباس بيضون، أو حتى كتابي الأخيرين «كونشيرتو لشفاهٍ ترفعها الريح» و «بورتريهات لوجهٍ يجوعه التجهم». بالعودة إلى قصيدة «أغنياتٌ لقريةٍ مضببة»، بدايةً جاء اعتباري لها لعملٍ







ما أستغربه في كثيرٍ من الشعر المكتوب اليوم هو أنني أراه بلغةٍ واحدة، وكأن جل الشعراء لا يعرفون كيف يكتبون بغيرها، وهذه اللغة هي نفسها التي كتب بها الشعراء منذ أكثر من ٤٠ سنةً أو شديدة التشابه معها، أي أنها عمليًا لم تأت بجديدٍ في الشعر وجاءت كاستنساخٍ مشوهٍ لما كتبه شعراء تلك المرحلة!!



شعري متكاملٍ بفعل عدة أسباب: أولًا كونها نص متكاملٌ ومتوحد، وربما يكون من الإجحاف أن يلحق بها نص آخر أو نصوص أخرى؛ وثانيًا لأنها لا تحتمل إحدى التسميتين السابقتين، لا الأولى لأنها ليست نتاج جمعٍ لمجموعة نصوص، ولا الثانيةً لأنها لم تجد سبيلها لأن تُطبع بعد ضمن كتاب، لكن ليس من المستبعد أن تكون ذات يوم بين دفتي غلافٍ يحمل اسمي وعنوانها.

لننتقل إلى الترجمة، يتضح من خلال تتبع عملك الترجمي أنك تختار مسارًا واضحًا لذلك، وهو ترجمة الأدب الفرنسي وتحديدًا بعض الأعمال والأسماء الجديدة على اللغة العربية، كرينيه بازان وإيمانويل بوف وغيرهم. ما الدافع الذي يأخذك لاختيار الأعمال المهملة والمغمورة لترجمتها؟

قبل كل شيءٍ لا بد من الإشارة إلى أن الأسماء التي ذكرتها ليست مغمورةٍ على الإطلاق، بل هي أسماءٌ أدبيةٌ في غاية الأهمية في فرنسا وأوروبا، فرينيه بازان كاتبٌ وناقدٌ فرنسي بارز وكان عضوًا في الأكاديمية الفرنسية، وقد جرى ترشيحه لجائزة نوبل مرتين عامي 1914 و1915، ولا تزال أعماله لغاية اليوم محط دراساتٍ نقديةٍ وأكاديمية، إذ كتب عنه أهم النقاد الفرنسيين والأوروبيين، أبرزهم جاك ريشو وبريجيت دو بودوس وجرى تحويل روايته «الأرض التي تموت» التي عملت على ترجمتها إلى فيلمين سينمائيين، أحدهما صامتٌ من إخراج جان شو عام 1926، وآخر ناطقٌ من إخراج جان فاليه عام 1936؛ والحال نفسه ينطبق على جميع الذين ترجمت لهم كإيمانويل بوف وجورج رودنباخ وغيرهم. بالتالي فإننا لسنا أمام أعمالٍ وأسماءٍ مغمورة بقدر ما هي مهملة، مهملة من قبلنا تحديدًا، وأسباب هذا الإهمال الذي تتعرض له هذه الأعمال يطول شرحها وقد ناقشتها في مقالٍ منفصلٍ سينشر ذات يوم.

الدافع لهكذا اختيارات؟ ببساطةٍ لأنني أرغب بتعريف المكتبة العربية على هكذا أعمال، ولأنني

ألاحظ أن الترجمات العربية تتجه أكثر نحو الأعمال والأسماء المعاصرة مهملةً الأعمال الكلاسيكية، صحيحٌ أننا ترجمنا كبار الأدباء الفرنسيين في تلك الحقبة أمثال هوغو وبالزاك (وهنا أتجرأ على القول إن هذين الاسمين بحاجةٍ لترجماتٍ جديدة)، لكن لا يمكننا أن نعرف تاريخ الأدب العالمي بترجمة اسمين أو ثلاثة، بل نحتاج للمزيد من الترجمات والمزيد من إعادة قراءة هذه الأعمال. وأيضًا ثمة سبب شخصي يعود لكوني لا أريد أن «أخوض مع الخائضين» كما يقال، أي لا أريد العمل كما يعمل كثير من مترجمي اليوم بنقلهم الأعمال المعاصرة تحديدًا إلى العربية، بل أخذ اتجاه خاص أتفرد به، وهكذا لا أكون صوتًا في الكورال بقدر ما أحاول صوغ سمفونيتي بنفسي.

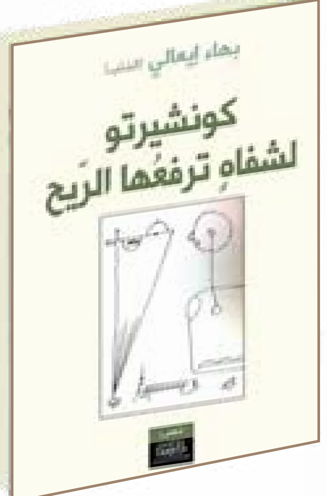
جاء عملك في ترجمة الرواية بعد فترة قضيتها في ترجمة الشعر، فمعروفٌ عنك أنك ترجمت للعديد من الشعراء أمثال موريس شاباز وروي كوياس وغيرهم، وليس بجديد على أن ترجمةَ الشعر هي من أصعب العمليات الترجمية التي ينتهجها المترجم في تجربته. من هو المترجم الحقيقي للشعر؟ وما الذي يميزه عن بقية المترجمين؟

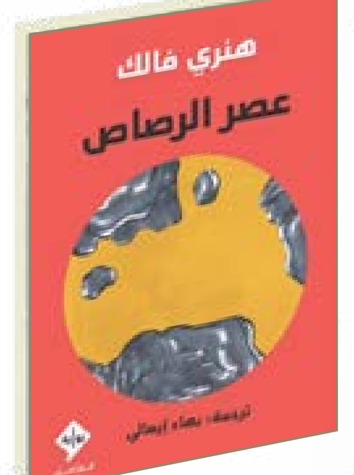
إذا أردنا الخوض في هذا المجال، فمن النافل القول إن الشعر لا يُترجم مطلقًا، وهو رأيٌ متطرفٌ بعض الشيء لكنه واقعي، إذ من الصعب ترجمة روح القصيدة مهما ارتفعت درجة الاحترافية في ذلك. لكن ليس من السيئ ترجمته من باب التعارف الشعري بين الثقافات المختلفة، فالشاعر هو إحدى المرايا الثقافية لبيئةٍ معينة شئنا أم أبينا، وترجمة الشعر هي واجبٌ على الجميع، بيد أنه من الضروري الإشارة إلى أن الشعر المترجم لا يمكن اعتباره سوى مرجعية ثقافية معرفية ليس أكثر وليس مرجعية شعرية أدبية، أي من الجميل قراءة الشعر المترجم كنوعٍ من التعرف على ثقافة الشاعر وأفكاره وليس التأثر به أسلوبيًا ولغويًا، وهذه مسألة معقدة بعض الشيء ولا بد لي أن أكتب عنها ذات يوم.

من هنا أفضل أن يُترجم الشعر عن طريق الشاعر نفسه، أي أن يترجم الشاعر قصائده بنفسه بحال كان يجيد لغة أخرى ويجيد الكتابة بها (وهذا أمرٌ نادرٌ بعض الشيء) أو أن يترجم قصائد شاعرٍ ما شاعرٌ آخر، والسبب في ذلك هو أن الشاعر قادرٌ إلى حد ما على التقاط روح الشاعر الذي يترجم له، ويستطيع من خلال ذلك أن يصوغ للقصائد روحًا جديدةً أقرب للغة المترجم إليها ولا تبتعد عن روح القصيدة.

وبالحديث عن تجربتي فإن ما فعلته بترجمة هؤلاء الشعراء هو نوعٌ من التعريف للغة العربية عليهم، وما حاولت فيه هو أنني جربت تقريب روح القصيدة من روح اللغة العربية، وأظن أن معظم مترجمي الشعر يفعلون الأمر ذاته، ليس فقط في اللغة العربية بل في مختلف اللغات حول العالم.

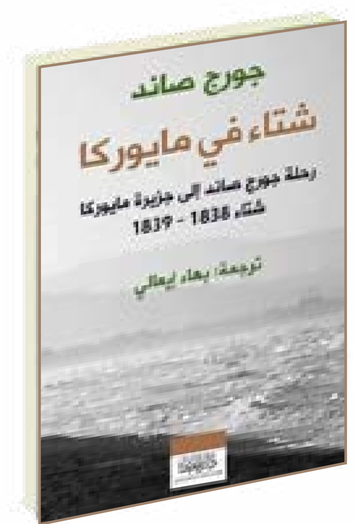


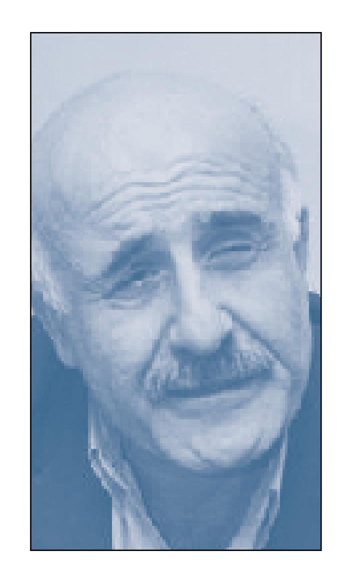


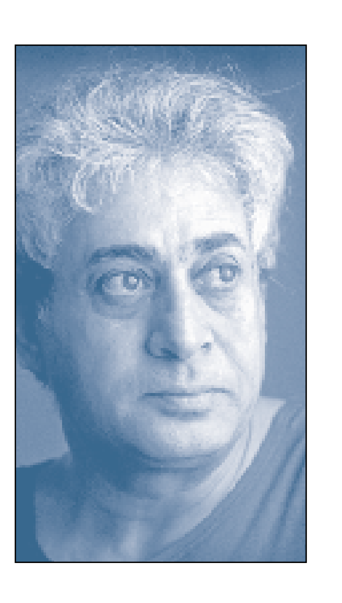


إضافةً لعملك في الترجمة، نجدكَ مهتمًّا في الدراسات التاريخية ومقارنات الأديان وتاريخها، وسبق أن قلت إنك تنوي العودة إلى دراسة التاريخ في وقتٍ من الأوقات. أمن الممكن اليوم وضع نظريات تاريخية ودينية لمشاريع الترجمة العربية؟

يحتاج ذلك لدراساتٍ مطولة، وهي موجودة ومنشورةٍ بالفعل، فالترجمة عملٌ قديمٌ قدم تفاعل الحضارات، ولعلنا نذكر فترة تفاعلِ الحضارات الإغريقية والشرقية زمن الإسكندر المقدوني وخلفائه، هذا التفاعل الذي لم يكن ليتم لولا حركة تلاقحٍ حضاري نشيطةٍ اشتغل عليهاً أبناء تلك البلاد بالتعاون مع الغزاة الإغريق، والذين لم يلبثوا أن صبغوا المنطقة بثقافتهم الإغريقية وكان لها أثرٌ طويل على الحضارات حتى يومنا هذا.




عباس بيضون


سليم بركات

وحتمًا لم تكن هذه العملية لتكلل بالنجاح لولا جهود أبناء البلاد المشرقية في الوصل بين الثقافتين اليونانية والشرقية، وأيضًا تبادل أبناء الثقافتين بغية تعلم اللغات، وذلك عندما أرسل الإسكندر عددًا من الضباط الفرس إلى أثينا لتعلم اللغة اليونانية، غير أن ما أذكره من آثارٍ جرت ترجمتها في ذلك الحين هو كتاب التناخ (التوراة) الذي نُقِل من العبرية إلى اليونانية، ولعل هذا ما ساهم عقب ثلاثة قرون، وإن بصورةٍ غير مباشرة، في انتشار المسيحية في بلاد اليونان وروما.

أما حيال الترجمة العربية، فيكفي الذكر بأن التعاليم الإسلامية قد حضَّت على طلب العلم والتبحر به (اطلبوا العلم..)، ومع اتساع رقعة الدولة الإسلامية شرع الخلفاء والأمراء الأمويون ومن بعدهم العباسيون بدعم حركة الترجمة والتعريب، ومن هنا جاء دور أبناء مصر وسوريا من أقباط وسريان ويهود كي يرفدوا المكتبة العربية وقتها بالآثار اليونانية والفارسية والمصرية، وأول من شجع حركة الترجمة كان الأمير الأموي خالد بن يزيد بن معاوية والذي كان عالمًا في الكيمياء، وطلب من المترجم اليهودي ماسرجويه أن يترجم له كتاب «الكناش» للقس الإسكندراني أهرن (والذي اعتبر أول كتابٍ نُقِل إلى العربية).
غير أن هذه الحركة لم تبلغ ذروتها إلا في عصر الخلافة العباسية مع ترسخ دعائم الدولة وحدوث الاتصال المباشر بين العرب وشعوب الدول الأخرى، وكذلك ازدياد حاجة العرب لعلوم الشعوب الأخرى من فلك ورياضيات وفلسفة وطب

وغيرها، فتأسست دار الحكمة في بغداد والتي أبرزت أسماء هامة في التعريب أبرزها حنين بن إسحاق وابنه إسحاق من بعده، وكذلك ثابت بن قرة وعبد اللّه بن المقفع وأبو البشر متى بن يونس وغيرهم الكثير. كما لا نغفل دور بلاد الأندلس في هذا المضمار إذ ساهمت كثيرًا مدنها الإسلامية كأشبيلية وطليطلة وقرطبة بحركة التثاقف بين العرب والإسبان، وذلك بنقل المؤلفات الدينية المسيحية من اللاتينية إلى العربية وبالعكس، وهنا نذكر اسم أفلاطون دي تيفولي الذي ترجم عدة كتبٍ من العربية إلى اللاتينية أبرزها رسالة ابن صفار في الاسطرلاب وكتاب الزيج لابن سنان البتاني.

تاريخيًّا وحضاريًّا ينبغي أن نشير إلى دور حركة التعريب ككل، ليس فقط لجهة تمهيدها لحركة التأليف العلمي والأدبي لدى العرب فحسب بل أيضًا بكونها مرجعًا للعديد من الترجمات اللاحقة إبان عصر النهضة، فالعديد من المراجع التاريخية أشارت إلى أن الكثير من المخطوطات العلمية اليونانية والفارسية قد ضاعت بلغاتها الأصلية ولم يبق منها إلا ترجماتها العربية، مما عزا بمترجمي تلك الحقبة لإعادتها إلى لغاتها الأصلية عن طريق هذه الترجمات، وربما لو لم تحصل هذه الحركة لما كان اليوم بين أيدينا مؤلفات أرسطو وإقليدس وغيرهم.

أما دينيًّا فلا بد من ذكر دور الترجمة في نشوء حركاتٍ وتياراتٍ إسلامية دينيةٍ مختلفة، إذ إن العديد من الدعاة لهذه الحركات قد تأثروا بالفلسفات اليونانية والفارسية والهندية وسعوا للتوفيق بينها وبين العقيدة الإسلامية، وما إخوان الصفا والمذهب الإسماعيلي والدرزي سوى دلائل على تأثير المؤلفات الفلسفية في النواحي العرفانية والصوفية لهذه المذاهب.

قد يحدث أن يقال بأن ثمة ترجمة سيئة، ولطالما ترددت هذه المقولة في أروقة الثقافة والأدب، وسبق لك أن هاجمت أحد المترجمين لترجمة سيئةٍ لديه. من وجهة نظرك، ما هي المعايير المطلوبة لكي يحظى المترجم بالثقة وليقال إن هذه الترجمة جيدة؟

بدايةً ينبغي التمييز بين شكلين من أشكال التقييم في الترجمة، الشكل الأول هو التقييم من حيث أمانة النص والأسلوب المتبع في النقل وسلامة اللغة المنقول إليها وما إلى ذلك، والشكل الثاني هو تقييم دور هذه الترجمة في الحراك الثقافي للغة. أما في الشكل الأول فيمكن القول إن الترجمة سيئة بحال كان هناك خللٌ في بعض ما ذكرته آنفًا، كأن يكون هناك اختلاف واضحٌ بين النص الأصلي والنص المترجم، أو أن يكون الأسلوب ركيكًا وحرفيًّا ويضعف بنية النص المترجم ويفكك تماسكها، أو أن يجده القارئ بلغةٍ عربيةٍ شاذةٍ وهجينةٍ تنفره من قراءته. هنا يمكن القول إنها ترجمة سيئة، لكن ثمة عاملٌ جيدٌ قد يخفف من سوء الترجمة بحال كانت إضافةً للمكتبة العربية، هنا يمكن القول إنها ترجمة غير جيدة، وليست سيئة.

لعل من أهم أعمالك مؤخرًا في الصحافة هو إجراء حوار مطول مع الشاعر البرتغالي روي كوياس، وقلت لاحقًا بأن هذا الحوار هو بداية مشروع تشتغل عليه. حدثنا قليلًا عن بعض تفاصيل هذا المشروع ودوره في مسارك المهني كصحافي وما يمكن أن يضيفه لاحقًا.

ربما من الأفضل أن أبقي تفاصيل هذا المشروع سرية الآن، وكل ما يمكنني القول حياله هو أنه قد يفتح آفاقًا جديدةً في الحوار ما بين اللغة العربية وباقي لغات العالم، أما التفاصيل فسيأتي يومٌ أعلن فيه عنها أو تتكشف أمامكم لوحدها، والإضافة المرجوة منه فهذا ما سيقرره القارئ والمطلع، وليس أنا ●

الأستاذ محمد حسنين هيكل.. قراءة في مقال «خطاب للرئيس»



د.أحمد يوسف

لم يكن محمد حسنين هيكل مجرد صحفي عرفته مصر طيلة القرن العشرين وأكثر من عقد ونصف العقد من القرن الحادي والعشرين (ت 17/ 2/ 2016)، ولكنه كان واحدًا من كبار المثقفين في مصر والعالم حظي بمكانة راقية في الأوساط الدولية والعربية والمحلية، اختلف عليه كثيرون وأيده آخرون ولم تهتز مكانته عند هؤلاء أو هؤلاء.

استطاع بدأبه على العلم والانفتاح على مختلف التجارب والثقافات أن يكون له أسلوب خاص في الكتابة الصحفية والسياسية، فجعل من الكتابة السياسية أدبًا لا يخلو من التحليل المستند

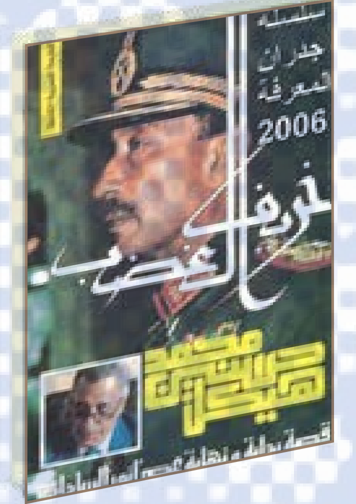
نظام السادات ظل قائمًا على الازدواجية لا على التكامل وتعدد الأدوار والتنسيق فيما بينها، والدليل في رأي هيكل أن السادات كان يختار رئيس الوزارة، ويعطيه التفويض، ويمنح ثقته الكاملة لوزير الداخلية ممدوح سالم ويقربه منه وينصت إليه. حدث هذا مع عدد من رؤساء الوزارة أمثال عبد العزيز حجازي، ومحمود فوزي، ولما حانت الفرصة أبعد حجازي، وجعل ممدوح سالم رئيسًا للوزارة .

إلى وقائع التاريخ، وإلى وقائع الشهود الأحياء الذين التقى بهم ونشأت بينه وبينهم علاقات شخصية وعملية، واعتمد على المقارنة بين الوقائع المتناقضة أو المتباينة ليخلص إلى رأي يرجحه، صاغه في لغة واضحة مشوبة بالتعبيرات المجازية التي حققت كثيرًا من الجمال والفائدة لدى القراء.

لم يسلم من طعنات خصومه في شخصيته وفكره ومسيرته، كما لم يسلم من جهل محبيه وعجزهم عن فهمه وتقديره، وظل موضع الخلاف بين هؤلاء وهؤلاء.

وصنع بنفسه خصومه بما كتبه من كتب مثل «خريف الغضب» وبتحولاته المفاجئة من التأييد إلى التنديد بأنظمة مثل نظام الحكم في المملكة العربية السعودية.

ولعل موقفه من نظام السادات في مصر أشهر المواقف وأوضحها. ففي هذه الفترة من حكم مصر كان هيكل أكبر نقادها وأخطرها وامتد نقده إلى شخصية السادات. وفي مقاله الذي أعلن فيه انسحابه من بلاط صاحبة الجلالة تعرض لتقييم حكم السادات بعد أن تولى



حسني مبارك الحكم وأفرج عن كوكبة المعتقلين بأمر السادات وكان هيكل واحدًا منهم.

وفي هذا المقال «خطاب للرئيس» وهو واحد من عدة مقالات ظلت ممنوعة من النشر، سجل عدة نقاط أرى أنها ضرورية الآن وتحتاج إلى تركيز الأضواء عليها وهي:

أولًا: أن هيكل أبدى امتنانه للرئيس مبارك ولم يكن سبب هذا الامتنان هو الإفراج عنه وعن زملائه في فبراير 1981 بعد اعتقال السادات لهم في سبتمبر 1980. فالإفراج مع أهميته، كان ذا بعد سياسي هو تدعيم النظام الجديد. فمبارك في هذا الوقت لم يكن لديه فواتير ينبغي أن يسددها بالنيابة عن أحد، بمعنى أن هيكل يشير من بعيد إلى أن مبارك غير محسوب على السادات ولا يتحمل أخطاءه وأوزاره وعلى رأسها خصومته مع معارضيه من أهل الفكر والسياسة، وهذا الإفراج ذو فائدة مزدوجة على الجانبين: جانب المفكر وجانب النظام. ولعلنا نلاحظ أن نظام مبارك بعد ذلك وقع فيما وقع فيه سلفه.

ثانيًا: أن حوار هيكل مع السادات كان حوارا طال وقته وتعددت موضوعاته وتنوعت حلقاته، وكانت خلاصته أن نظام السادات كان يعاني منذ العام 1975 أزمة هوية في الداخل والخارج، بمعنى أنه فقد البوصلة التي تحدد توجهاته، فخسر الرهان على رابين وكارتر، كما خسر الطبقة الوسطى بانحيازه للطفيليين

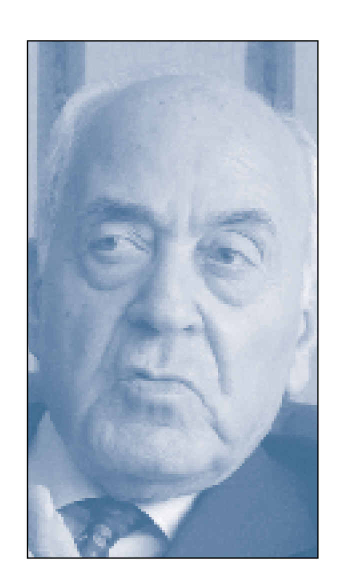


مبارك والسادات.. المسؤولية المتبادلة



مبارك وهيكل

الجدد، وظهوره أمام شعبه منقلبًا على عبد الناصر مع أن السادات ونظامه امتداد لنظام يوليو، وخسر أيضًا العرب على المستوى الإقليمي فانكشف ظهره. لذا كان لا بد لنظام السادات أن يحدد هويته على أساس مجتمع المنتجين لا مجتمع أصحاب الملايين. وهنا نقول إن مبارك عاد إلى الظهير العربي في خطوة تصحيحية مع بداية حكمه، ووقع في أسر أمريكا وحدد هويته لا على أساس مجتمع المنتجين من الطبقة الوسطى التي أكمل خنقها وأوصلها إلى التشتت والتقزم، وأفسح المساحة لزيادة أعداد الطفيليين والتابعين للفئة المحدودة التي اتخذها سندًا لحكمه، وهي أصحاب رؤوس الأموال التي تكونت من تجارة الأراضي والتوكيلات والاستيلاء على شركات القطاع العام، وكانت الخلاصة مزيدًا من الجوعى في العشوائيات وتبعية القرار المصري لأمريكا وإسرائيل


عبد العزيز حجازي


ممدوح سالم

وخسارة أفريقيا.
ثالثًا: أن هيكل في هذا المقال كشف ما كان يكنه السادات من سوء الظن فيمن سمَّاهم «الأفندية»، وهم أهل الثقافة والفكر والسياسة الذين لا عمل لهم في تقديره إلا إثارة المشاكل، ووصفهم بقوله «ياخيبتهم الثقيلة». فلم يكن يحبهم ولا يحترمهم ولا يعطيهم مساحات واسعة في نظامه. واستمر استبعاد العلم والثقافة من منظومة الحكم في مصر إلا من أدوار هي من لزوم الشيء. وهنا نقول إن مبارك لم يصحح موقف سلفه من العلم والثقافة على نحو جوهري أو جذري، فلم يمنح الجامعات حريتها واستقلالها عن الوزير، ولم يعطها حق اختيار قياداتها، ولم يوفر لها مع ذلك الموارد المالية المناسبة للإنفاق على البحث العلمي، وجعلها تابعة لوزارة الداخلية، وجعل من الثقافة والفنون واجهة جميلة للحكم.

رابعًا: أن نظام السادات ظل قائمًا على الازدواجية لا على التكامل وتعدد الأدوار والتنسيق فيما بينها، والدليل في رأي هيكل أن السادات كان يختار رئيس الوزارة، ويعطيه التفويض، ويمنح ثقته الكاملة لوزير الداخلية ممدوح سالم ويقربه منه وينصت إليه. حدث هذا مع عدد من رؤساء الوزارة أمثال عبد العزيز حجازي، ومحمود فوزي، ولما حانت الفرصة أبعد حجازي، وجعل ممدوح سالم رئيسًا للوزارة وهو رجل أمن وليس مثل حجازي رجل اقتصاد، ليواجه أزمة النظام مع خصوم الداخل. ونقول إن هذه الازدواجية وليس التكامل ظلت قائمة وبصورة أكبر طول عهد مبارك، وازداد نفوذ وزير الداخلية لمواجهة أزمات النظام المتكررة.

خامسًا: أن هيكل رأى أن السادات كوَّن رأيه وأفكاره من المقربين منه وإليه، ولم يكن يتقبل الاستماع إلى رأي مخالف لما اقتنع به أو أقنعه به من حوله. وهذه مسألة خطيرة عندما تتعلق بشخصية رئيس الجمهورية واتخاذه قرارات مصيرية. ثم يقول هيكل: ويكفي أن السادات لم يكن حريصًا على أن يقرأ ما قدمه إليه رئيس الوزراء عبد العزيز حجازي من تقارير عن الشأن الاقتصادي. وهنا نقول إن سمة العناد والتجاهل ظلت لصيقة بمبارك، فلم يكن يقرأ ما يقدم إليه، ولم يكن يستجيب لما يحدث من تغيرات، وبعد أن تفرض الأحداث نفسها يأتي القرار متأخرًا عن وقته وساعته.

سادسًا: يختم هيكل رصده هذا بقوله: إن جهات دولية أرادت أن يكون نائب السادات عينًا على مصر، فكان عينًا لمصر وعونًا لها. هنا نقول أيضًا إنه على الرغم مما نأخذه على مبارك وعلى نظامه من مآخذ، فلن نستطيع أن نقول عن مبارك أنه كان خائنًا.

وأخيرًا كانت هذه رؤية هيكل مر عليها زمن ليس قصيرًا كتبها ورحل وهو في سن متقدمة، وبطبيعة التغيرات السياسية والثقافية والاجتماعية سيبقى من هيكل مجمل رؤاه التاريخية الكبرى لمصر والعرب والعالم، وكأنه شاهد على قرن من الزمان يعد حتى الآن من أخصب القرون وهو القرن العشرون. تحتاج رؤيته هذه إلى قراءة نقدية كاشفة تؤصلها وتطعمها بأصول التطور والبقاء ●



سمير درويش

ولاية نيويورك تخلِّد ذكرى نيللي بلي.. الصحفية الاستقصائية التي فضحت سوء معاملة المرضى النفسيين



في وسط النهر الشرقي بولاية نيويورك East rever، بين مدينتي مانهاتن وكوينز، هناك جزيرة صغيرة جدًّا، تتكون من شارع واحد وشاطئين، بها مبانٍ قليلة معظمها أبراج عالية، وجُل مساحتها مغطاة بحدائق خضراء وأماكن للاستجمام والتنزه وممارسة الرياضة، مساحتها 0,59 كم متر مربع، وعدد سكانها 9520 نسمة حسب إحصاء عام 2000، وكان 11661 في عام 2010.. (حوالي 60 متر مربع لكل شخص)(1)

جسر كوينزبورو الشهير يمر من فوق الجزيرة الصغيرة الأنيقة، الجسر الحديدي الشهير الذي ظهر في أفلام أمريكية عديدة ساحة لمطاردات الشرطة للأشرار! لكنه لا يرتبط بها، حيث لا يمكن النزول إليها منه، أو الصعود إليه منها، لكنها ترتبط بحي أستوريا- كوينز بكوبري حديدي صغير يمر فوق الفرع الشرقي فقط، وهو الوسيلة الوحيدة لوصول السيارات إليها،

بينما ترتبط بمدينة مانهاتن بقطار الأنفاق F train، وتليفريك -الترولي الهوائي- الذي يوصل المتنزهين من جانب محطة القطار إلى شاطئ مانهاتن المقابل. الجزيرة التي كانت تسمى «جزيرة بلاكويل" وأصبحت تسمى «جزيرة روزفلت» على اسم الرئيس الأمريكي فرانكلين ديلانو روزفلت، الرئيس الثاني والثلاثين للولايات المتحدة، وهو ديمقراطي تولى السلطة من عام 1933 حتى وفاته في عام 1945[2]. هي شريط ضيق كما ذكرت، وتعد مزارًا سياحيًّا، تنتهي في طرفها الأيمن -إن أعطيت ظهرك لأستوريا ووجهك لمانهاتن- بفنار تقليدي يوجه السفن والمراكب السائرة في النهر ليلًا، وفي طرفها الأيسر أقامت سلطات ولاية نيويورك تمثالًا ضخمًا لوجه الرئيس الأمريكي، موضوع داخل جدار ضخم مجوف، وخلفه ساحة للزوار تطل مباشرة على مبنى الجمعية العامة للأمم المتحدة.
لكن في الشهور الأخيرة أقامت سلطات الولاية -بجانب الفنار- حديقة رمزية صغيرة خصصت للاحتفاء بالمرأة عمومًا، حيث وضعت مجموعة من الوجوه النسائية المنحوتة المجوفة -من البرونز- تمثل كل الأعراق التي تعيش في الولايات المتحدة: الأوروبيين والآسيويين والأفارقة والإسبان اللاتينيين، وخصصت التمثال الذي في المركز للصحفية الأمريكية الشهيرة نيللي بلي.

سيرة قصيرة لـ«نيللي بيلي»

نيللي بلي Nellie Bly (5 مايو 1864- 27 يناير 1922) هو الاسم المستعار الذي كانت تكتب به الصحفية الأمريكية إليزابيث كوكرين سيمان Elizabeth Cochrane Seaman التي سيوافق يوم الخامس من مايو الذكرى 158 لميلادها، وهي امرأة مميزة جدًّا ومختلفة، حيث ارتبط اسمها بالكثير من المغامرات، فقد قامت برحلة شهيرة استغرقت 72 يومًا حول العالم. أسرع رحلة في عصرها، محطمة الرقم القياسي لرحلة جول فيرن في رواية «حول العالم في 80 يومًا». كما تزوجت من المليونير روبرت سيمان البالغ من العمر 73 عامًا وعمرها 31 عامًا فقط، كان زوجها العجوز يدير شركة Iron Clad Manufacturing Company صناعة الحديد المكسو التي تصنع علب الحليب الفولاذية، وعندما توفي عام 1904 وكان عمرها 40 عامًا؛



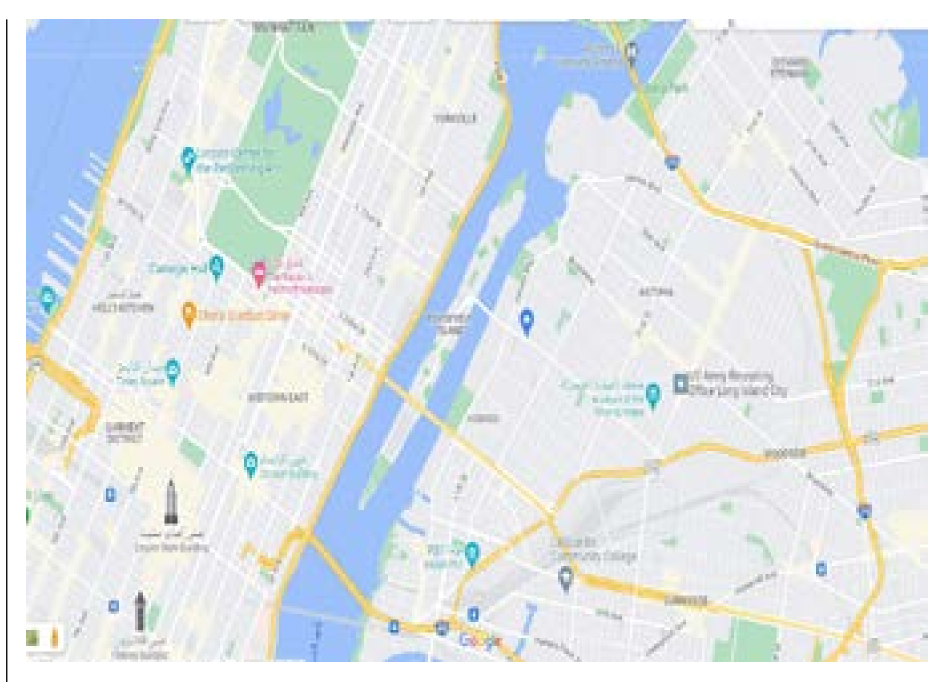
مستشفى الأمراض العقلية للنساء في جزيرة روزفلت الآن بعد إغلاقها وتحويلها إلى مزار سياحي

تقاعدت من الصحافة بعد 24 عامًا من النجاح، حيث بدأت عملها الصحفي في عمر السادسة عشرة، وتولت إدارة الشركة التي ورثتها[3].

يرتبط اسم إليزابيث كوكرين سيمان بالصحافة وولاية نيويورك وجزيرة روزفلت معًا بأهم عمل صحفي استقصائي قامت به في حياتها المهنية، والذي كان له ردود فعل كبيرة، واستحق أن تحتفي بها سلطات الولاية بتصدُّر وجهها الحديقة الجديدة. فقد تركت ولاية بنسلفانيا –التي ولدت بها– إلى نيويورك، حيث المركز الرئيس للصحافة والتجارة والأعمال، استأجرت غرفة بمنزل داخلي رخيص بنيويورك باسم بلي براون Bly Brown، ومنها بدأت ادعاء الإصابة بمرض عقلي (الجنون)، وذلك بتقليد حركات وطريقة كلام وألفاظ النساء اللائي يعانين من هذا المرض، فقامت صاحبة المنزل بإبلاغ الشرطة التي قادتها بدورها إلى المحكمة، وهناك أعلن قاضٍ متعجِّلٍ يُدعى (دافي) أنها



تمثال برونز مجوف للصحفية نيللي بلي في جزيرة روزفلت بنيويورك



جزيرة روزفلت في النهر الشرقي بنيويورك

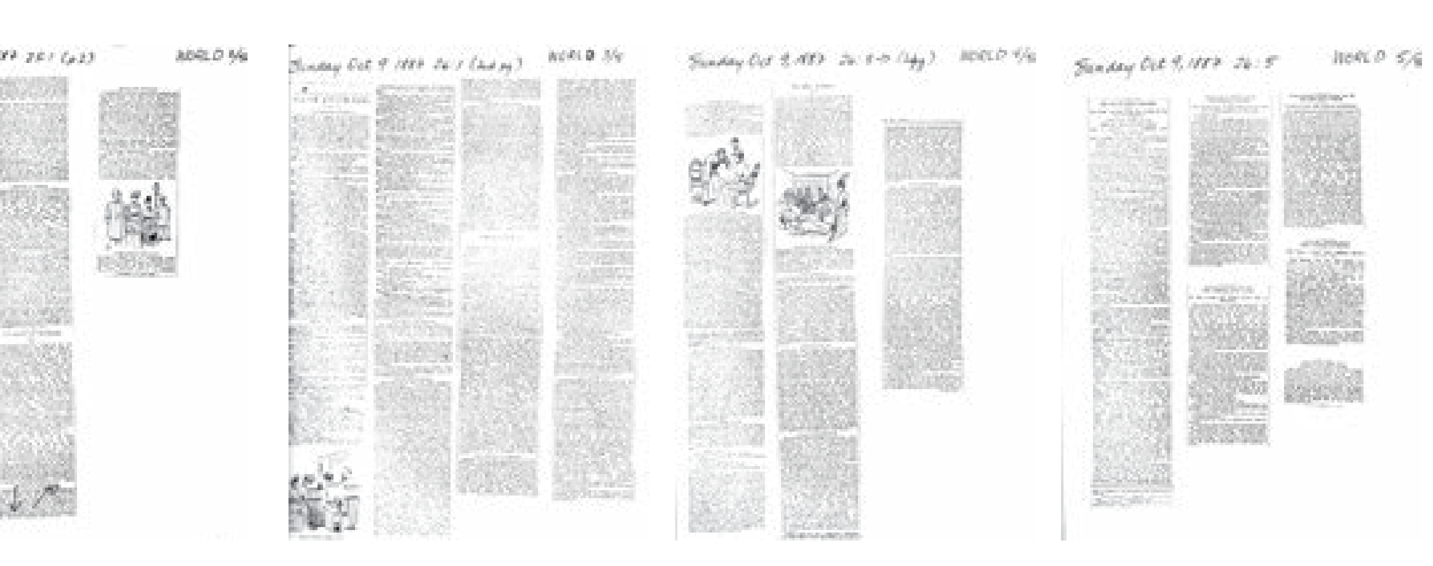
مجنونة، وأمر بدخولها جناح المرضى النفسيين بمستشفى بلفيو[4]، وبعد أيام اقتيدت إلى مبنى منعزل في جزيرة بلاكويل، روزفلت حاليًا، مخصص لعلاج مرضى الأمراض النفسية من النساء فقط، وهو المبنى الأثري القديم الذي يواجه تمثال روزفلت الجديد، والذي أغلقته سلطات الولاية وأحاطته بسور من الحديد وحولته إلى مزار سياحي، ووضعت عليه لافتات إرشادية ووفرت مطبوعات لشرح تاريخه.

(استُخدمت الجزيرة الصغيرة -أيضًا- مكانًا لعزل مرضى الأوبئة في فترات مختلفة، الكوليرا والجدري والحمى الصفراء في ظروف عزل سيئة، وقد كتب روى هوارد ماركيل أستاذ تاريخ الطب بجامعة ميشيجان مقالًا في صحيفة نيويورك تايمز تناول فيه هذا الموضوع).

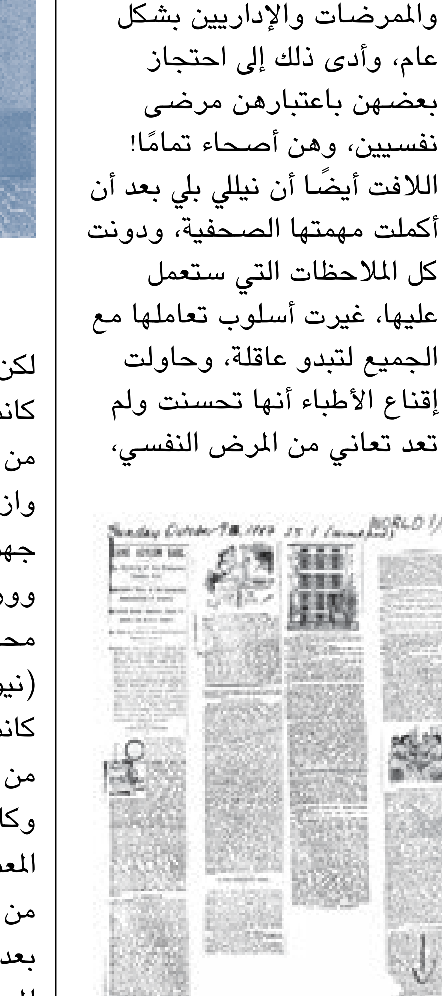
بلي براون، أو نيللي بلي، أو إليزابيث كوكرين سيمان كما هو اسمها الأصلي، كانت تعمل بصحيفة بيتسبرغ ديسباتش، وبدأت بكتابة أعمدة نسائية عن المنزل والبستنة والمجتمع وتربية الأطفال، لكنها أقنعت رؤساءها أن تعد تقارير صحفية استقصائية عن تأثير الطلاق على النساء، ثم طارت إلى المكسيك لتعمل مراسلة من هناك، لكنها في النهاية قررت أن تذهب إلى نيويورك لتبدأ مغامرتها الصحفية الكبرى.

خلف قضبان اللجوء

من داخل المصحة بدأت في كتابة يومياتها كمريضة، وراقبت أحوال المرضى من النساء



ودرجة رعايتهن واهتمام الأطباء بهن، وسجلت أن المصحة بها 16 طبيبًا فقط يلاحظون 1600 مريضة، وقالت إنهم لا يولون أي اهتمام بهن، وأنها لم تر اثنين من الأطباء أبدًا طول مدة إقامتها، وبالطبع تحدثت عن وصم المواطن بالجنون بشكل جزافي من قبل القاضي دون التأكد من ذلك، كما رصدت معاناة النزيلات من النساء المهاجرات اللائي لا يتحدثن اللغة الإنجليزية مطلقًا، أو اللائي يتحدثنها بمستوى منخفض لا يسمح لهن بتوصيل أفكارهن للأطباء والمرضات والإداريين بشكل عام، وأدى ذلك إلى احتجاز بعضهن باعتبارهن مرضى نفسيين، وهن أصحاء تمامًا!
اللافت أيضًا أن نيللي بلي بعد أن أكملت مهمتها الصحفية، ودونت كل الملاحظات التي ستعمل عليها، غيرت أسلوب تعاملها مع الجميع لتبدو عاقلة، وحاولت إقناع الأطباء أنها تحسنت ولم تعد تعاني من المرض النفسي،







تمثال لوجه الرئيس الأمريكي فرانكلين ديلانو روزفلت

لكن مسألة خروجها من المصحة كانت شاقة، وهو وجه آخر من وجوه الإهمال والكسل وازدراء المرضي، فقد فشلت جهودها حتى أرسلت نيويورك وورلد New York World محاميًا لترتيب إطلاق سراحها! (نيويورك وورلد صحيفة يومية كانت تصدر في مدينة نيويورك من عام 1860 حتى عام 1931، وكانت إحدى الصحف الرائدة المعبرة عن الحزب الديمقراطي من 1883 حتى 1911).
بعد يومين من خروجها من المصحة، يوم الأحد 9 أكتوبر 1887، نُشر الجزء الأول من قصتها بعنوان «خلف قضبان اللجوء» Behind Asylum Bars، وأصبحت نيللي بلي حديث كل أمريكا، مما أجبر الأطباء النفسيين الذين شخَّصوا حالتها خطأً على أنها مجنونة على تقديم اعتذارات متعددة، وتوالى نشر الأجزاء المتتالية (خمسة أجزاء) من تحقيقها الذي هز أركان ولاية نيويورك وأمريكا كلها.
هذا التحقيق الصحفي الاستقصائي الخطير، الذي يعدُّ مغامرة صحفية كبرى قامت بها صحفية شابة -في هذا الوقت-


تماثيل حديقة المرأة في جزيرة روزفيلت بنيويورك وفي وسطها تمثال نيللي بلي


الفنار القديم يمين جزيرة روزفلت


مستشفى بلفيو بمانهاتن

كان بداية للالتفات إلى تحسين جودة الخدمة المقدمة للقطاع الصحي في الولايات المتحدة عمومًا، وفي ولاية نيويورك طبعًا، وخصوصًا في مصحة الأمراض العقلية في جزيرة بلاكويل- روزفلت، حيث خصصت الولاية مبلغ مليون دولار لتحسين حال النزلاء من النساء، وتم تحسين الوجبات المقدمة لهن، والرعاية الصحية بالطبع، كما تم تعيين مترجمين من وإلى اللغات المختلفة لتسهيل التعامل مع النزيلات المهاجرات اللائي لا يتحدثن الإنجليزية، حيث اكتشفوا أن بعضهن لا يعاني من أي مرض عقلي، ومَنَعَهم حاجز اللغة من التعبير عن أنفسهن للأطباء المعالجين! وهذا التقليد معمول به على نطاق واسع الآن.

في 27 يناير 1922 توفيت نيللي بلي وعمرها 57 عامًا بسبب الالتهاب الرئوي، وعلى الرغم من وفاتها المبكرة، واعتزالها العمل الصحفي في سن صغيرة، واتجاهها إلى عالم الصناعة والأعمال، إلا أنها تركت ما يخلِّدها في تاريخ أمريكا، وما استحقت عليه أن تمسك جزيرة روزفلت من طرفيها، فمن اليمين تمثالها المجوف بجانب الفنار الكلاسيكي، ومن اليسار مبنى مصحة الأمراض العقلية الذي عاشت فيه مغامرتها الصحفية الكبرى ❍

الهوامش:

1- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AC%D8%B2%D9%8A%D8%B1%D8%A9_%D8%B1%D9%88%D8%B2%D9%81%D9%84%D8%AA

2- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D8%B1%D8%A7%D9%86%D9%83%D9%84%D9%8A%D9%86_%D8%B1%D9%88%D8%B2%D9%81%D9%84%D8%AA

3- المعلومات الواردة عن الصحفية الأمريكية نيللي بلي اعتمدت على مقال بعنوان " How Nellie Bly went undercover to expose abuse of the mentally ill"، بقلم Dr. Howard Markel.

https://www.pbs.org/newshour/nation/how-nellie-bly-went-undercover-to-expose-abuse-of-the-mentally-ill

4- مركز مستشفي بيليفو Bellevue Hospital Center، هو أقدم مستشفى عام في الولايات المتحدة الأمريكية، تأسس في 31 مارس 1736، يقع مبناه بالجادة الأولى في مانهاتن بنيويورك. يستقبل ما يقرب من 460000 استشارة خارجية للمرضى غير المقيمين، ما يقرب من 106000 زيارات طارئة وحوالي 30000 مريض بالمستشفى كل عام. أكثر من 80 في المائة من مرضى بيليفو ينحدرون من الساكنة المحرومة من الخدمات الطبية بالمدينة.

يشغل المستشفى حاليا مركز لرعاية المرضى يتألف من 25 طابقًا، مع وحدة للعناية المركزة، ومرفق للمرضى غير المقيمين. ويبلغ عدد العاملين به 1200 طبيب معالج وحوالي 5500 طبيب مقيم (في مرحلة التدريب).

أعيدت تسمية مستشفى بيليفو في نوفمبر 2015 كدليل على إعادة تسمية العلامة التجارية للمنظمة الأم.

واحتل في سنة 2014 المرتبة الـ40 في منطقة مترو نيويورك، والمرتبة الـ29 في مدينة نيويورك وفقًا للشبكة الإعلامية الأمريكية يو إس نيوز آند وورد ريبورت.



د.خالد عزب

الألقاب
موروث تاريخي.. هل نعرفه؟

في حياتنا ألقاب ورثناها منذ عقود ترسخت في مصر من العصر المملوكي، وتزايد رسوخها في العصر العثماني، وانعكست في مجتمعنا رسوخًا في عصر أسرة محمد علي، لنري صداها في المجتمع بصورة أكثر سلبية في مصر بعد عام 1952، لتقدم لنا نماذج مختلفة من التعالي الطبقي والاستعلاء، وهي أمراض تسربت حتى أعماق المجتمع، فصار اللقب علامة علي الارتقاء الاجتماعي، فصار السباك مهندسًا والممرض دكتورًا، وما زلنا في حاجة ماسة إلى معالجة هذه المشكلة، فالإنسان ليس بلقبه ولا وظيفته بل بقدرته علي الإنجاز وخدمة المجتمع أيًّا كان عمله، هذا لن يأتي إلا إذا آمن مجتمعنا بأن المساواة حق من حقوق الإنسان، وأن الفروق الطبقية هي شيء من الماضي، ولن يأتي هذا إلا بتعليم قوي ومستمر للجميع، فضلًا عن توفير الخدمات للجميع دون تمييز طبقي، فلا نقدم خدمات سهلة في الأندية الأرستقراطية، ويحصل عليها المواطن خارج الأندية بشق الأنفس، هنا يكمن عامل المساواة الذي يجب أن ينطلق من أن الشهادة ليست هي المعيار الأول للتقييم داخل المجتمع، بل الإنسان بما يحمله من قيم وأخلاق ومبادیء، وألَّا نضع الشهادة عائقًا في سبيل الحصول على أبسط الحقوق، لذا علينا أن نفكر مليًّا في معاملة الحرفيين للمتعلمين حين يقعون تحت يدهم في معاملات، لا بد أن يثبت لك أنه هو الأذكي والأكثر قدرة، وهذا عامل نفسي في مجتمعنا بحاجة لمعالجة اجتماعية ونفسية، لنأتي لدور علم النفس وعلم الاجتماع لمعالجة قضايا المجتمع الشائكة، التي تبدأ من الاعتراف بأن لدينا مشاكل إلى الاعتراف بأن معالجة المشاكل لا بد أن تقوم على العلم، ثم الإجابة عن سؤال: هل نحن مجتمع لديه نظرة دونية لبعض الناس والمهن؟ إلى: هل أصحاب المهن لديهم مشاكل مع الحاصلين على مؤهلات عليا؟ لن يُصَحَّحَ هذا إلا بمبادرة من نقابات المهن الطبية التي يجب أن تمنع من لم يحصل على درجة الدكتوراة أن يلقب نفسه دكتورًا، بل يضع على إعلاناته أنه طبيب، وأن يفتخر بلقب طبيب الذي هو في مضمونه يحمل بعدًا انسانيًّا في التعامل مع المريض، بينما لقب الدكتور الزائف يحمل زيفًا في التعامل مع الواقع وزيفًا في التعامل مع المريض، وطبقية تبعده عن كونه إنسانًا، وتؤثر بلغة المستعمر واحتقار للغة الوطنية، من هنا رأيت في هذا المقال أن أعرِّفَ لكم بعض الألقاب التي عُرِفت في مصر والمنطقة العربيةِ من المصادر التاريخية.

أغا:

لقب كان يطلق على شيوخ الأكراد أو كبارهم، وكان ينقش على نقودهم، وكلمة أغا معناها في لغة الأتراك الغربيين رئيس أو سيد، أما كلمة أغا التى قد تكتب (أقا) وتجمع على أغايان أو آقايان

فتطلق على أية أميرة من أميرات البيت المالك، وكلمة أغا أصلها آقا، وهى من كلمات اللغة المغولية، ومعناها الأخ الأكبر، وتردد كثيرًا في تاريخ المغول، وفي النحو المغولي، وفي ترجمة الأناجيل، وقد دخلت هذه الكلمة في اللغة الفارسية واستخدمها الكُتّاب الذين جاءوا بعد غزو جنكيز خان، وجمعها آقان أو آقاوان أو آقايان، ولما كان للأخ الأكبر عند المغول سلطان على أخوته، صارت كلمة آقا تدل على رئيس الأسرة. (99)

أفندي:

كلمة تسربت من البيزنطيين إلى الأتراك السلاجقة، فاندمجت في التركية، وفي القرن التاسع الهجري/ النصف الثاني من القرن الخامس عشر الميلادي، أُطلقت عند الأتراك العثمانيين على المتعلم، وحلت محل كلمة (جلبي) على مر الأيام، وفي القرن التاسع عشر أطلقت رسميًّا على الأمراء العثمانيين، كما أطلقت على من علت رتبتهم من رجال الدين المسيحي، وخوطب بهذا اللقب ضباط الجيش إلى رتبة "البيك باشي". (100)

باشا:

في رأي أنها من الفارسية "بادشاه" بمعنى الملك، وفي آخر أنها من "باشك أغا" وهذا لقب منح في الدولة العثمانية إلى أصحاب المناصب العالية من مدنيين وعسكريين، وبعد إلغاء فرقة الإنكشارية بدأ منح لقب جنرال بدلًا من لقب باشا لرجال الجيش، وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، أعيد منح هذا اللقب لمن علت مراتبهم من رجال الدولة العثمانية كالوزراء وغيرهم، ويصادف هذا اللقب في إمارات الأناضول قبل العهد العثماني، وكان يطلق على الرجال والنساء.

وجرت عادة الأتراك الأوغوز بإطلاق هذا اللقب على أول من يولد لهم، كما أُطلق على الأخ الأكبر. (101)

بك:

كلمة تركية من بيوك، أي كبير، أما بيك بياء مثناه تحتية بعد الباء الموحدة التحتية فهي خطأ، ومن معانيها أيضًا أمير، حاكم، رئيس، آمر، وقد عرف العثمانيون هذا اللقب منذ عصر مبكر، ولم يكن هذا اللقب في بداية الأمر وراثيًّا،



اللغة التركية العثمانية

اللغة الفارسية القديمة

غير أنه أصبح وراثيًّا بمرور الوقت، فقد أصبح من المعتاد أن تنتقل الرتبة والضيعة من الأب إلى الابن وراثيًّا، وإن وجد اختلاف كبير في هذا الشأن بين مختلف ولايات الإمبراطورية العثمانية، إن لقب بك مثله مثل لقب باشا، كان لقبًا فخريًّا رسميًّا تقتضيه مكانة الشخص في المجتمع، فيقترن بها اسم صاحب الرتبة في المخاطبات والمكاتبات، إما جوازًا وإما حتمًا بحسب الظروف، فبالنسبة للعسكريين كان يطلق على الحائزين لرتبة أميرالاي وقائمقام، وكان الأول يخاطب بـ"حضرة صاحب العزة"، والثاني يخاطب بـ"صاحب العزة"، أما في الرتب المدنية فليس حتمًا اقتران أسماء رتب معينة بلقب بك، بل يجوز اقتران اسمهم بلقب بك أو افندي حسب مكانتهم الاجتماعية، وقد ظل ذلك سائدًا في مصر حتى عام 1333هـ/ 1914م. (102)

الحاج:

يطلق هذا اللقب عرفًا على من أدى فريضة الحج إلى البيت الحرام بمكة، وقد كان هذا اللقب من أشرف الألقاب التي يتحلى بها المسلم نظرًا للمتاعب الجمة التي كان يلقاها الحاج خلال رحلته. (103)

حضرة:

الحضرة في اللغة الفناء، وحضرة الرجل قربه وفناؤه، وتقال بفتح الحاء وكسرها وضمها، وقد استعمل اللفظ كلقب فخري، وهو أحد ألقاب الكناية المكانية في عصر المماليك، وقد استعير المكان للتعبير عن الشخص، وهو بهذا المعنى لقب أصل لمؤنث غير حقيقي، وربما بدأ أول ما بدأ لكناية عن الخليفة، وقد تعددت استعمالات اللقب في العصر العثماني فأطلق على السلاطين والوزراء وكبار رجال الدولة والأولياء الصالحين وغيرهم. (104)

خانم:

تنطق الخاء هاء في التركية، يقال إنها من "خان" بمعنى الحاكم والسلطان والميم للتأنيث، ولقب تعظيم للسيدات، وقد شاعت في تركيا منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وما زالت مستخدمة في الفارسية، وتنطق "الخاء" فيها وتطلق على السيدة مطلقًا. (105)

الست:

لقب عام يطلق على المرأة، ويشير أحد الباحثين إلى أن هذا اللقب كان يطلق على المصريات غير التركيات في هذا العصر، والواقع أن تتبع النساء اللائي أطلق عليهن اللقب يشير إلى أنه أطلق أيضًا على نساء غير مصريات، إذ أطلق على "خديجة هانم" زوجة إبراهيم باشا بن محمد علي

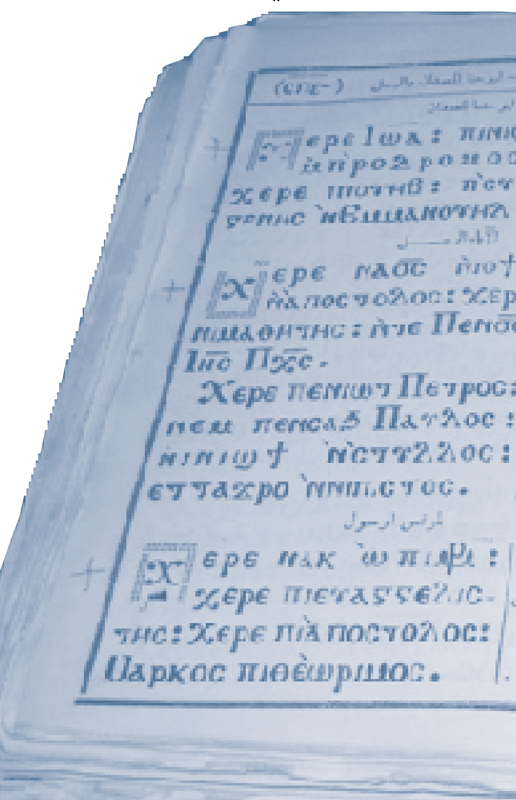


الكتاب المقدس بالقبطية مترجم بالعربية

بنص تأسيس مدفنها 1277هـ/ 1860م. (106)

السيد:

السيد في اللغة: المالك والزعيم، وهو من الألقاب السلطانية، يقال السلطان السيد الأجل، وقد أطلق كلقب عام على الأجلاء من الرجال، ومن استعمالاته إطلاقه على المنتسبين إلى البيت النبوي، كما استعمل اللقب مضافًا إليه ضمير المتكلم الجمع "سيدنا" لقبًا للصالحين ورجال الدين، أما الصيغة المؤنثة من هذا اللقب "السيدة" وهو لقب عام للنساء، وقد عرفت هذه النوعية من الألقاب للنساء قبل العصر العثماني منها "سيدة الخواتين"، وكانت تخاطب به زوجات وأمهات حكام وأكابر المشرق الإسلامي. (107)



سر عسكر:

بفتح وسكون، في الفارسية بمعنى قائد عسكر، وهو لقب كان يطلق على الوزير العثماني الذي يقود الجيش، وكان إطلاق هذا اللقب منذ عهد السلطان محمود الثاني، وبعد المشروطية استبدل هذا اللقب "بحربية ناظري" أي وزير الحربية. (108)

الشيخ:

في اللغة هو الطاعن في السن، ولقب به أهل العلم والصلاح توقيرًا لهم كما يوقر الشيخ الكبير، والشيخ عند الصوفية هو الإنسان الكامل في علوم الشريعة البالغ إلى حد التكميل فيها لعلمه بآفات النفوس وأمراضها وأدوائها، ومعرفته بدوائها وقدرته على شفائها. (109)

ضابطان بحرية:

إن كلمة "ضابط" بمعناها الوظيفي المحدد في الجيش، لم تكن معروفة لدى العرب حتى استعملها الأتراك بهذا المعنى، ذلك أن الأتراك عرفوا الجنود النظاميين خاصة باللقب العربي "الجهادية" ومفرده جهادي، أما غير النظاميين من الجنود فقد أطلقوا عليهم اللقب التركي "باشبوزوق"، ولأنه لا يوجد حرف الضاد في غير اللغة العربية فقد كان الأتراك ينطقونها "ظاء" "ظابط"، أضيفت إليها أداة الجمع الفارسية "آن"، مع أن صيغة الجمع في اللغة التركية تتكون بإضافة مقطع "لر" فتكون صحتها "ضابطلر"، وفي الدولة العثمانية منح قائد البحرية العثمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي لقب باشا "قبودان باشا" وهو يحمل رتبة وزير. (110)

العبد:

العبد في اللغة ضد الحر، وهو الإنسان الرقيق أو المملوك. (111)

الفقير:

من ألقاب التواضع والتذلل للّه تعالى، وقد ورد هذا اللقب مقترنًا باللقب السابق بصورة "العبد الفقير إلى اللّه تعالى". (112)

ملا:

بضم وتشديد، بمعنى العالم والفاضل والفقيه، وتطلق كلمة "ملا، مولى، منلا" على من يحصلون على رتبة المولوية، كما تطلق على من لهم في العلم مكانة رفيعة، وفي المجتمع منزلة عالية. (113)

ميرالاي:

منصب عسكري، استخدم لرئيس الفوج، وهو يوازي لقب العقيد في الوقت الراهن. (114) ○



د.ناصر
أحمد سنه

«علي بدرخان»، وسينما قضايا الإنسان

إذا كان المخرج الكبير «يوسف شاهين» رائدًا من رواد سينما «السيرة الذاتية»، وقد تكرمت المجلة العربية الغراء بنشر مقال عن ذلك في عددها (508). فإن المخرج الشهير «على بدرخان» يعتبر حاديًا لسينما قضايا الإنسان. فكيف استطاع حفر اسمه بجدارة في سجل تاريخ السينما العربية عبر باقته من الأفلام التي تناولت قضايا إنسانية وعلاقات مجتمعية؟

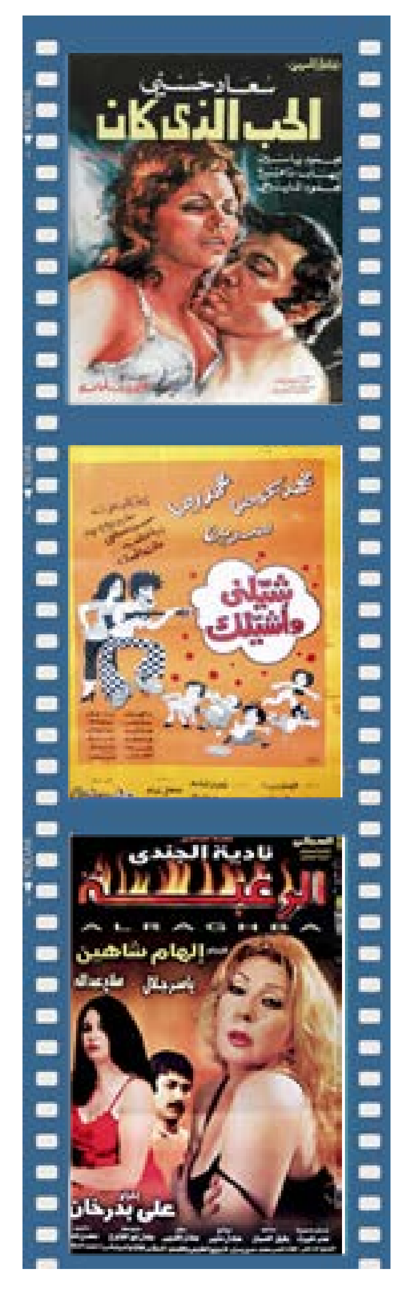
كان ديدن «بدرخان» في إخراج أعماله السينمائية هو سبر أغوار الإنسان وتفاعلاته مع الواقع وإشكالياته، عبر مراحل زمنية وأمكنة مختلفة. مع الإبانة عن خليط من تجليات القيم وتناقضات النفس مع صراعات الحياة اليومية. كما سعي لتقديم صورة متكاملة الأبعاد الدرامية للشخصيات الفنية بحيث تتمثل فيها مجموعة من القيم والفضائل أو النقائص والرذائل. ويتطلب ذلك الأمر مهارة خاصة في رسم الشخصيات وتوظيف التصور والخيال من أجل إنتاج نموذج إنساني واقعي بما يحمل من خير أو شر.

وقدم «علي بدرخان» خمسة عشر فيلمًا ما بين مساعد مخرج وإخراج كامل. فعمل كمساعد مخرج لمدة سبع سنوات (1967–1974). وساعد في إخراج الأعمال التالية: «النصف الآخر» (1967)، و»أرض النفاق» (1968)، و»نادية» (1969)، و»الاختيار» (1971)، و»العصفور» (1974). والعملان الأخيران من إخراج «يوسف شاهين» الذي كان يطلق علي « بدرخان» اسم «دقدق». ثم قام بإخراج عشرة أفلام روائية طويلة استطاع من خلالها أن يثبت نفسه داخل الوسط الفني. ويعتبر أكثرها من العلامات الفارقة على طريق الفن السابع. ولعل السر في قلة أعمال «بدرخان» أنه «هاو لا محترف»، إلى جانب اختياره بعناية لكل عمل نهض به. بل وابتعد عن الإخراج السينمائي منذ آخر أفلامه عام 2002، نظرًا لظروف الإنتاج الصعبة التي تتطلب مقاييس معينة لم يستطع مجاراتها، فقرر الاستسلام لفكرة الابتعاد كغيره

من المخرجين الكبار الذين أثروا المكتبة السينمائية بأعمال لا تنساها الشاشة.

من «الحب الذي كان» إلي «الرغبة»

كانت أول تجاربه السينمائية الطويلة: «الحب الذي كان» (1973). وحصل الفيلم على جائزة «جمعية نقاد السينما المصريين»، كأفضل فيلم عرض في ذلك العام. ويحكي قصة زوجة (سعاد حسني) أجبرت على اختيار زوجها، بالرغم من وجود علاقة حب بينها وبين شاب آخر (محمود ياسين). وبعد مرور سنوات على زواجها، لم تستطع الصمود أكثر أمام زواج فاشل ومزيف.. لا تتوفر فيه أدنى شروط الارتباط العاطفي والاجتماعي. فما كان منها إلا أن تمردت على هذا الوضع الاجتماعي المزيف، ومن ثم تصطدم بمجتمعها، بينما هي تستميت في الدفاع عن حقها في الحياة. وفي مقابل هذا، كان موقف الشاب (الحبيب) موقفًا سلبيًّا، وهو حالة ارتباط وتعلق لا إرادي بالمجتمع، باعتباره جزءًا لا يتجزأ منه.
ويأتي بعد ذلك فيلمه «الكرنك» (1975) عن قصة الأديب العالمي «نجيب محفوظ»، وبطولة «سعاد حسني»، و«نور الشريف». ويعد من الأفلام الجريئة في السينما المصرية التي تناقش قضية إنسانية، وهى قضية القهر ويعتبر صرخة ضدها. ولقد اتفقت القائمتان المصرية والعربية للأفلام علي «الكرنك» من أهم مئة فيلم في تاريخ السينما.
ويعود الفيلم بأحداثه إلى حقبة الستينيات، حيث يتعرض لحياة مجموعة من الطلبة الجامعيين، وهم «إسماعيل الشيخ»، و«زينب دياب»، و«حمادة حلمي»، وثلاثتهم دائمي التردد على مقهى شهير يدعى «الكرنك»، ولكن تتغير مسارات حيواتهم بعد تعرضهم للاعتقال.
ثم قدم باقة من الأعمال السينمائية التي تناقش قضايا مختلفة منها: فيلم «شيلني وأشيلك» (1977)، و«شفيقة ومتولي» (1978)، و«أهل القمة» (1981)، و«الجوع» (1986)، و«الراعي والنساء» (1991)، و«الرجل الثالث» (1995)، و«نزوة» (1996)، و«الرغبة» (2002). وكتب «بدرخان» سيناريو وحوار فيلمين هما «الجوع»، و«الراعي والنساء». وكان يشارك في كتابة الأفلام التي أخرجها، ولكنه لم يضع اسمه إلا على الأفلام التي كتب الجزء الأكبر فيها «حفاظًا على الحق الأدبي».
ففي «شيلني وأشيلك» (1977) يعيش «علاء» ويكبر في إحدى الغابات في أفريقيا. وقبل وفاة والده، يوصي الوالد حاكم الدولة الأفريقية التي يعيش بها هو وابنه بضرورة عودة «علاء» إلى مصر. وبعد عودته يجد صعوبة كبيرة في التأقلم مع الوضع الجديد الذي يجد نفسه فيه، حتى يجد فتاة تقوم بتعليمه القراءة والكتابة،



وتنشأ بينهما قصة حب. والعمل من بطولة «محمد عوض»، و«نسرين».
ويعتبر فيلم «شفيقة ومتولي» بطولة «سعاد حسني»، و«أحمد مظهر»، و«جميل راتب»، و«أحمد زكي» من أصعب الأفلام التي قام بتصويرها. لأن أحداثه تدور في حقبة تاريخية مختلفة، وتم

من اللافت في أغلب أعمال "علي بدرخان" حرصه علي أظهار خبايا الإنسان في خيره وشره، ورقته وجبروته، وقوته وضعفه، وصلاحه وفساده، وعطائه وجشعه، وكرمه وبخله، وكرامته وقهره، وصدقه وكذبه، وأمانته وخيانته، وحبه وكرهه. كما نراه يتعقب مصائر شخصياته بحيادية -وللشخصيات النسائية حضورها القوي الفاعل في أعماله- سواء أكانت في منحني تصاعدي أم تتلاشي إلى العدم.

تصويره في أماكن خارجية ذات طبيعة صعبة. ويسرد الشريط استدعاء السلطة لعشرات الآلاف من الشباب للعمل سخرةً في قناة السويس. فيترك «متولي» شقيقته «شفيقة» وحدها مع الجد العجوز، حيث تضطرها الظروف القاسية نحو إغراءات ابن شيخ البلد «دياب». وتكتشف البلدة العلاقة الآثمة بينهما، ويضطرها الجد إلى الرحيل برفقة القوادة «هنادى» إلى أسيوط. حيث يعجب «الطرابيشى» الذي يقوم بتوريد عبيد إلى شركة قناة السويس بشفيقة، وتصبح عشيقته. وتبدأ في كشف طبيعة عمله، وعندما تتضايق شفيقة من إيقاع حياتها تقرر العودة إلى بلدتها، وتنكشف فضيحة «الطرابيشى» في تجارة العبيد. ويعود «متولى» إلى قريته، فيعرف العلاقة الآثمة بين أخته ودياب فيقرر قتلها، ولكن قبل ذلك كله تسبقه رصاصات «أفندينا» الذي يعد الشريك الأول مع «الطرابيشى» في تجارة العبيد. كما قرر «أفندينا» التخلص من «شفيقة» حتى لا تفشى سره، وسر الطرابيشى، وتموت «شفيقة» برصاصاته.

وتبوأ فيلمه «أهل القمة» (1981) –عن قصة للأديب العالمي «نجيب محفوظ»– المرتبة السابعة والثلاثين من بين أفضل مئة فيلم في ذاكرة السينما المصرية. ويحكي الشريط السينمائي –من بطولة «سعاد حسني»، ونور الشريف»، و»عزت العلايلي»– عن اللص «زعتر» الذي يعمل لدى «زغلول» صاحب إحدى شركات الاستيراد والتصدير. ويستغل «زغلول» إمكاناته ويكلفه بمهام مشبوهة تتعلق بتهريب بضائع من الجمرك. ويتعرف «زعتر» على «سهام» شقيقة ضابط المباحث «محمد»، ويربط الحب بينهما مما يثير غضب شقيقها. بينما يستقل عن «زغلول» ويبدأ في منافسته، لكن الأخير يتقدم للزواج من «سهام» ويرحب به «محمد». ويكشف له «زغلول» حقيقته ولكنه لا يصدقه، فتهرب «سهام» مع «زعتر» ليتزوَّجا. ويتأكد الضابط من حقيقة «زغلول» لكن مكالمة تليفونية له من مسئول يأمره بحفظ التحقيق ويتم نقله إلى أسيوط.

ومن بين أعماله العشرة كان فيلم «الجوع» (1986) الأكثر سعادة له وحماسًا لإخراجه. وقد شكَّل له تحديًا كبيرًا، فهو مأخوذ عن ملحمة «الحرافيش». وأراد تقديم القصة كاملة، إلا أن المخرج «يوسف شاهين» الذي كان يملك القصة في هذا الوقت باع منها أجزاء كثيرة لعدد آخر من المخرجين. فكان التحدي لبدرخان أن يقدم ما يعبر عن الحرافيش عبر الجزء الذي أمتلكه. ويسرد «الراعي والنساء» (1991)، والمأخوذ عن قصة أجنبية بعنوان «جزيرة الماعز»، حكاية زواج المهندس «كامل عبد العظيم» من محبوبته «وفاء» ضد رغبة أسرته. لتلفق له الأسرة تهمة اختلاس تؤدى لسجنه حيث يزامل «حسن عبد الراضى»، ويقص له كل تفاصيل حياته الشخصية قبل أن يموت. بينما تعيش أرملته «وفاء» مع



ابنتها الوحيدة المراهقة «سلمى» و»عزة» المطلقة شقيقة زوجها في منزل «كامل» المنعزل بالصحراء. ويتعاونون –فترة من الزمن– في زراعة الأرض ورعى الماعز. وعقب الإفراج عن «حسن» يصل للمنزل الصحراوي ليعرض مساعداته على النسوة. وبعد تردد يوافقن على إقامته في البيت وخاصة مع مهارته فى العمل وارتباطه بالمهندس الراحل. لكنهن يقعن في حبه ويتنافسن للفوز به ليتولد بينهن الحقد والغيرة العمياء. وتتصاعد وتتشابك الأحداث التي تبلغ ذروتها الدرامية لحظة انطلاق الرصاص –دون قصد– من بندقية «وفاء» على «حسن» ليسقط قتيلًا وسط حسرة النسوة الثلاث. قام ببطولة العمل: «سعاد حسني»، و»أحمد زكي»، و»يسرا»، و»ميرنا وليد».

وقام «أحمد زكي»، و»ليلي علوي»، و»محمود حميدة» ببطولة «الرجل الثالث» (1995). وهو عمل يحكي قصة «كمال حسين» الطيار المقاتل المُشارك في حرب أكتوبر 1973 لكنه فصل من الخدمة بسبب خطأ غير مقصود أدى لمصرع زميل له أثناء المعركة. ومن ثم يلتحق بالعمل على طائرة هليكوبتر في إحدى شركات البترول. وتسوء علاقته بزوجته التي تتهمه بالجبن والهروب من المعركة لينتهي الأمر بطلاقها مع احتفاظها بابنها الوحيد. وفى أحد النوادي الليلية يلتقي «كمال» بسهام الشابة الحسناء عشيقة المليونير «رستم الشرقاوى» ورئيس عصابة للمخدرات. وتتطلع «سهام» للزواج من «كمال» للخلاص من براثن «رستم». بينما يستغل «رستم» حاجة «كمال» للمال فيسلط عليه «سهام» للإيقاع به للعمل معه لنقل صفقة مخدرات. وينمو الحب بين «كمال»، و»سهام» في الوقت الذي تسوء فيه علاقة «كمال» بابنه الصغير «أسامة» الذي يتهمه بالجبن مرددًا كلمات والدته. فيقوم «كمال» بإبلاغ الشرطة عن نشاط عصابة «رستم» ويشاركها القبض على أفرادها. وتنشر الصحف صورته مزيلة بلقب «البطل» ليسترد كرامته ويتزوج من «سهام».

وفي «نزوة» (1996) يعيش المهندس «صلاح» مع زوجته الصحفية «صفاء» وابنتهما الصغيرة «حبيبة» حياة مستقرة. وتحصل الزوجة على إجازة من عملها لزيارة والدها لمدة أسبوع وتصحب ابنتها معها، وفى موقع عمله.. يلتقي «صلاح» بالمطلقة الحسناء «ندى» التي تعمل مصورة فوتوغرافية في قسم الدعاية، وتعانى من فقد الأمان إثر وفاة أمها وطلاقها، يقرر صلاح قضاء علاقة خاطفة لمدة أسبوع ثم ينتهي منها عند عودة زوجته لأنه يحبها، لكن ندى تقيم علاقة معه وتتمسك به، وتطارده في مقر عمله ومنزله، لتتحول النزوة إلى نكبة. ويندم «صلاح» على خيانة زوجته، ويطلب من «ندى» إنهاء علاقته بها، فترفض وتخبره بأنها حامل، كما ترفض إجهاض نفسها ويضطر

للاعتراف لزوجته بعلاقته تلك. قبل أن تدمر «ندى» حياته الزوجية، فيتوجه إليها ويشتبك معها فتسقط على الأرض وتفقد جنينها، كما تفشل محاولتها للانتحار، فتخطف ندى ابنة صلاح وتحاول قتل صفاء، لكن الزوجين ينجحان فى السيطرة عليها وتصاب بانهيار عصبي. وقام ببطولة الفيلم: «أحمد زكي»، و«يسرا»، و«شيرين رضا».

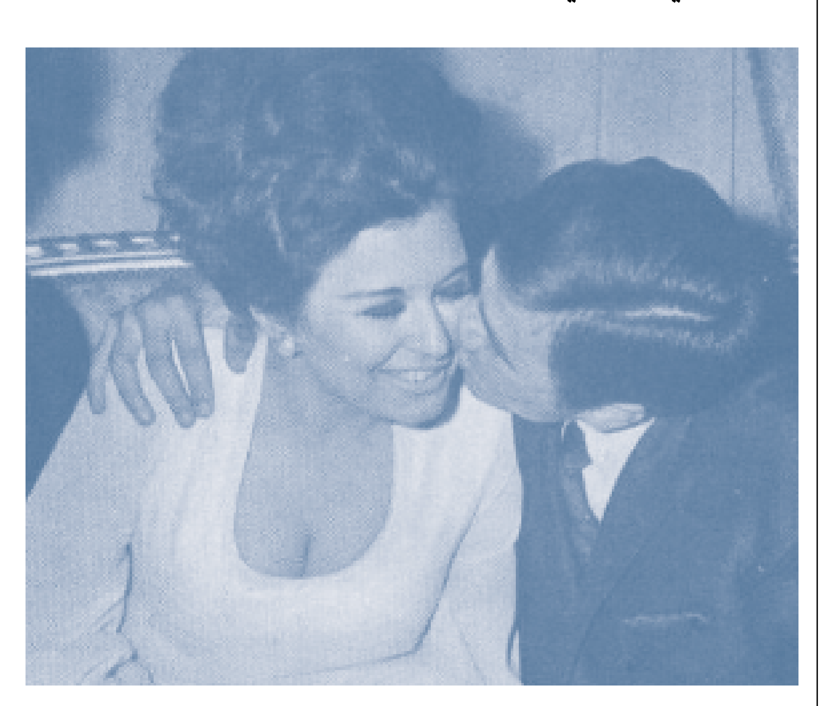
وجاءت خاتمة أعماله «الرغبة» (2002) لتقص سيرة «ليلى» (إلهام شاهين) التي تعيش حياة هانئة مع زوجها «حسام» (ياسر جلال) في إحدى المدن الساحلية. لكنها تفاجأ بعودة شقيقتها الكبرى «نعمت» (نادية الجندي) لتعيش معها بعد أن تدهورت أحوالها المالية. وفي نفس الوقت يحاول «حسام» التنقيب وراء «نعمت»، وخاصة بعد أن وقع واحد من أعز أصدقائه في غرامها، لتدور وقائع صراع خفي داخل المنزل.

ومن اللافت في أغلب أعمال «علي بدرخان» حرصه علي أظهار خبايا الإنسان في خيره وشره، ورقته وجبروته، وقوته وضعفه، وصلاحه وفساده، وعطائه وجشعه، وكرمه وبخله، وكرامته وقهره، وصدقه وكذبه، وأمانته وخيانته، وحبه وكرهه. كما نراه يتعقب مصائر شخصياته بحيادية –وللشخصيات النسائية حضورها القوي الفاعل في أعماله– سواء أكانت في منحني تصاعدي أم تتلاشي إلى العدم. وفي كل هذا، وغيره، كان نقده الإنساني والاجتماعي يستهدف البناء. فالسينمائي -برأيه– «لا يمكن أن يكون فنانًا جيدًا إن لم يكن ملتزمًا بقضايا مجتمعه».

محطات في حياة «بدرخان»

«علي أحمد بدرخان» (25 أبريل 1946–) من مواليد محافظة القاهرة. وهو ابن المخرج الراحل الكبير «أحمد بدرخان» وقد ورث حب الفن عنه. وقد تأثر به بالإضافة لتأثره بكبار المخرجين أمثال «يوسف شاهين»، و«توفيق صالح» و«صلاح أبو سيف»، و«نيازي مصطفي». فقد كانوا يعشقون السينما ويتقنونها بحرفية ومهارة. وبدأ «على» مشواره بحب التصوير الفوتوغرافي، وفكر في الالتحاق بالكلية البحرية لكن والده وجهه للالتحاق بالمعهد العالي للسينما، وتخرج في قسم الإخراج عام 1967. وحصل على منحة لمدة عامين للتدرب في استوديوهات « زد»، و«تشيني تشيلد» بمدينة السينما الإيطالية. وثم عمل مساعدًا لأبيه في إخراج أفلام: «النصف الآخر»، و«نادية». وتزوج «بدرخان» من سندريلا الشاشة العربية الفنانة «سعاد حسنى» وكانت نجمته المفضلة حيث أخرج لها العديد من الأفلام الهامة منها (الحب الذي كان، والكرنك، وشفيقة ومتولي، والراعي والنساء). ثم انفصلا بعد أحد عشر عامًا من زواجهما. وكان قد تعرف عليها أثناء تصوير فيلم «نادية» من إخراج والده «أحمد بدرخان».

وتقلد «على بدرخان» وظيفة



علي بدرخان وسعاد حسني

أستاذ غير متفرغ بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة، قسم الإخراج، بالإضافة إلى عمله مخرجًا سينمائيًّا. شارك في العديد من لجان تحكيم المهرجانات المحلية والدولية. لكنه ابتعد عن الوسط الفني بعد إخراجه فيلم «الرغبة» (2002). وافتتح –عام 2009– مشروعه الثقافي «مكتبة بدرخان»، في فيلته بشارع استوديو الأهرام. وهي لا تقتصر على بيع الكتب، لكن تجمع عدة فنون من موسيقى وفن تشكيلي وتمثيل ومسرح وأدب. ولعب دورًا هامًّا في تخريج أجيال من السينمائيين من خلال أكاديميته التي يدرِّس فيها مع مجموعة من الأساتذة عناصر السينما المختلفة من إخراج وتصوير وسيناريو وتمثيل وغيرها. وحاول من خلال هذه الأكاديمية نقل خبراته إلى الطلاب الراغبين فى التعلم لتقديم أجيال واعية بأهمية السينما ومتمكنة من فنياتها. كما أصدر كتاب بعنوان «حرفيات الإخراج السينمائي».

ولبدرخان عدد من الأفلام التسجيلية: «المباراة الدولية»، و«شاطئ النخيل»، و«هل هناك أحد»، و«عم عباس المخترع».

أما في مجال الإنتاج الفني فله: «اللعنة» (1982)، «حلم طفلة» (1983)، وسهرة تليفزيونية «أنا الأب» (1986). كما أشرف على إنتاج العديد من أفلام الأطفال بالمركز القومي للسينما بوزارة الثقافة المصرية. وحصل علي العديد من الجوائز السينمائية منها: جائزة نقاد السينما كأحسن فيلم عن فيلم (الحب الذي كان) لعام 1973. كما نال عدة جوائز عن فيلم (الكرنك) عام 1975 ومنها: الجائزة الأولى للإخراج من وزارة الثقافة المصرية وجائزة خاصة في الإخراج كأحسن فيلم من جمعية الفيلم. أما فيلمه (شفيقة ومتولي) فحصد: جائزة الدولة كأحسن فيلم وجائزة «الطانيت» البرونزي في مهرجان «قرطاج» الدولي بتونس عام 1978، وجائزة جمعية نقاد السينما المصريين وجمعية الفيلم. كما حصل فيلم (أهل القمة) عام 1981 على عدة جوائز منها: جائزة الدولة كأحسن فيلم وجائزة جمعية نقاد السينما المصريين وجمعية الفيلم. وكان فيلمه (الراعي والنساء) (1991) قد نال: جائزة أحسن فيلم وأحسن إخراج من مهرجان الإسكندرية الدولي، عام 1991 وجائزة أحسن إخراج من المهرجان القومي الثاني للأفلام الروائية، عام 1992، وحصل على جوائز جمعية الفيلم والجمعية المصرية لفن السينما. كما نال جائزة الدولة للتفوق في الفنون من المجلس الأعلى للثقافة المصرية عام 2004.

ويعتبر أن التكريم الأهم في حياته هو حصوله علي جائزة النيل للفنون والآداب 2017 في مصر، ليكون ثاني مخرج ينالها بعد المخرج «يوسف شاهين».

والخلاصة: لعل المعيار الأهم لاختيار الأفلام التى قام «بدرخان» بإخراجها –ومعظمها مقتبس من أعمال أدبية– هو أن يكون العمل ملامسًا لقضايا المشاهدين ومحركًا لأفكارهم. فالسينما تنبع من المجتمع، ولا بد أن تهتم بقضايا الإنسان ومشكلاته. هكذا عبر «بدرخان» دومًا عن قناعته الفنية والشخصية. وهكذا نال الثنائية الفنية الهامة: النجاح الجماهيري والرضا النقدي ○



د.هندة بوحامد
(تونس)

إنشائية اللوحة التصويرية مسلك مخصوص باللذة..

قراءة في تجربة ذاتية لمعرضي الشخصي «ديناميات: أنطولوجيا الذات في تأويل الأمكنة»

ونحن نعيش في زمن الكورونا يبقى التشكيل منفذًا للخروج من هذه الأزمة في محاولة للانشغال بالبحث والتعبير. لذا علينا أن نفكر في الإبداع حتى لا نكون مكبلين بما يدور حولنا، ولما لا قد تكون هذه الأزمة هي شعلة الابتكار لننتقل إلى حالة أخرى من الوعي عبر إنشائية اللوحة داخل مسلك مخصوص باللذة، كي لا تكون لوحاتنا مجرد إنجاز يدوي فحسب بل لتتحول إلى تجربة حسية وفكرية معًا. فنحن بحاجة اليوم إلى تجربة جمالية تمنحنا التوازن وتثري تجربتنا، وتعطي أملًا جديدًا في محتواها ليبقى ملاذنا الفن ولا غير الفن. ويبقى الإبداع هو السبيل الوحيد لمواجهة الأزمات بمختلف أشكالها؛ لنلجأ اليوم إلى الورشة حتى نخلق لأنفسنا فرصة حقيقية قادرة على تغيير كل مجريات الأمور وتحويلها إلى الأفضل، واستكشاف مسارات جديدة محفوفة بلحظات إبداعية قد تنمي الوعي والتذوق الفنى لدى المتلقي. هذا ما خلصت إليه الناقدة الفنية الفرنسية كاترين ميياي في كتابها «الفن المعاصر» لتتوصل إلى طرح معايير جديدة في علاقة «الفنان» بــ«المتلقي»، وتقدم بعض السبل للتفكير في المسألة الإبداعية المعاصرة وكيف لها أن تكون مساحة مفتوحة ومجالًا للحرية والتفكير والتصرف بشكل مختلف عندما تكون الأيديولوجيات والأنظمة الفلسفية التي توجهنا في أزمة[1]. موقعنا يحتم علينا تمرير موجات إيجابية لمجابهة الأزمة ومقاومتها. تلك هي فلسفة المتعة بدءًا من لحظة إنشاء اللوحة المحفوفة بالانتشاء البصري والروحي والحسي ومتعة التأمل والإلهام والتذوقِ[2]. قد تكون المتعة التي تحدث عنها رولان بارط عندما أخذنا بصوره في رحلة عبر الزمان والمكان لتتحول الصورة إلى شاهد على الحدث وتلج بنا في تمام المتعة البصرية[3].

وضمن علاقة الفن باللذة يندرج موضوع هذا المقال وهو بعنوان «إنشائية اللوحة التصويرية مسلك مخصوص باللذة» لأطرح من خلاله فكرة انصهار اللوحة وانشغالها بالأحداث واليومي والراهن في تجربتي الفنية التي





قُدمتها ضمن فعاليات معرضي الفردي: ديناميات: أنطولوجيا الذات في تأويل الأمكنة، برواق الفنون بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، والذي امتد من 29 مارس إلى غاية 8 أفريل 2021.

يلج بنا معرض «ديناميات» في عالم من التجريد والإيحاءات البصرية بلوحات معاصرة تطل على الأمكنة، بسيمفونيات تشكيلية تستكشف الزمن ضمن حيزية تعبرُ منها الإشارات واللمسات بدينامية(4) لونية وخطية تتلخص في إشارات رمزية للفراغ والنزوح التي أرى فيها المعنى الحقيقي للعالم. إنها الحقيقة التي تتجاوز الوجود في مقابل الحقيقة التي تنمط وتموضع وتشيئ الوجود، لنؤسس لجمالية معاصرة تعيد تسريح ما تعطل في ذواتنا وتحيي فينا الجانب الحيوي بعيدًا عن العقلانية.

فأن ننظر إلى ما هو أبعد من الواقع المرئي والمفهوم للحياة لا يكون إلا عبر كسر القواعد والقيود والوقوف عند الجوهر الحقيقي للحياة. لعل هذا ما استشرفته الأحكام على امتداد تطور الفكر الفلسفي، خاصة منها الطرح النيتشوي أين «يكون الفنان مدفوعًا بالرغبة في التغيير لكشف الحقيقة». هكذا يصبح إدراكنا الجمالي مبني على رؤية تشكيلية لها اقتدار على فهم الوجود تشكيليًّا والنفاذ إليه بعيدًا عن موازناته المنطقية. تلك هي أنطولوجيا الذات التي لا تكون إلا عبر جعل الذات حاضرة بوصفها



واعية مبدعة لا تشعر بقيمتها إلا في حقل الذوات الفاعلة المتأملة في العالم والوجود، لتحوله من الإيحاءات الواقعية إلى أخرى ماورائية خفية.

وباعتبار أن الفن هو نتاج الفكر وهو تجلٍ للروح؛ يحل هذا المعرض كتجربة حسية وروحية ووجدانية ليضم العديد من اللوحات، نذكر منها «المدينة في زمن الكورونا» و«في متاهات المدينة» و«هجرة حضرية» و«ضد عدوى الكورونا» و«بين السماء والبحر والأرض» و«بانوراما على الحضري» و«المدينة في حالة من الفوضى» و«بين القصة والأسطورة».. وغيرها من اللوحات التي كانت نتاج الأزمة التي نعيشها، أو تلك التي تؤسس لعلاقات بالمحيط والطبيعة. هي تجربة ارتبطت بمخزون الذاكرة والطفولة والحساسية التي نشأت عندي لتكون في النهاية حالة من الانتماء والإحساس بالوجودية عبر تجليات معاصرة ارتبطت باستذكار الأمكنة واستثمارها كصور ذهنية مقترنة بالمعنى الهيكلي أين يبدو «الجمال في الطبيعة إلا انعكاسًا للجمال في الذهن، فالجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي».

هذا ما يتأكد مع لوحة «بين السماء والبحر والأرض» حيث أخضعتُ هذه التكوينات لتطلعاتي الأنطولوجية الذاتية، ليكون هاجسي الأساسي البحث في الاختزال والتجريد لأعلن عن مشاهد متعددة الأبعاد تنبني في ذات الوقت على قوة تأثير المكان من العناصر والمفردات المستعارة من الحياة الحضرية والمعاصرة على حد السواء. إنها الحساسية القصوى في التعبير الدلالي المراهن على الجوهر المنفرد الذي يوحي بتعبيرات حبلى بالمدلولات والمعاني المتأتية من تعدد المشهديات في اللوحة الواحدة. ذلك التعدد الذي يأتي كتعبير عن دلالات الأرض والسماء وما بينهما ليغوص بالمتلقي في عوالم ميتافيزيقية ماورائية أسطورية تحضه على الخيال والحلم، وتحرره من خصوصيته ومن ذاتيته الضيقة المنعزلة التي تشكل الطابع الجزئي لحياته الفردية حتى ينفتح أكثر على الكوني.

نذكر أيضًا لوحة «توهج مناخي» وهي من اللوحات التي تتكئ على تكوينات وبناءات داخلية اكتسبت قواها من سيطرة ووهج الألوان التي حولتها إلى موجات متدفقة مشحونة بالدلالات في محاولة لتخليص هذه البنى من قيدها الأصلي و«الفينومولوجي»[5]، لتنفتح أكثر على المطلق. إنه الممكن





من استحضار الزمن[6] بما له علاقة بالحاضر والمستقبل أو من اقتباس للماضي وتشكيله في إشارة جمالية تتجه إلى التأمل في فضائية لا محدودة ولا نهائية. تلك هي المراوحة بين ثنائيات مختلفة تعبر عن جمالية تحتكم للمكان وتحلل رموزه عبر المؤثرات المادية واللونية التي ترابطت وتجاذبت مع الأشكال لتوحي بمقاصد فيها من السردية والقَصَصِية؛ كأنها حكايات تَعتمل في داخلها بخيط رابط لا مرئي.



يتواصل بحثنا في ذاكرة الأمكنة من خلال لوحة بعنوان «في متاهات المدينة» لنتحول إلى رحلة من الشد والجذب بين الأشكال والألوان عبر تطويع المواد والخامات التي بحثتُ في آثار تفاعلها مع أفعال الحرق والشطب والحفر في المادة اللونية، لينساب سطح لوحاتي بترنيمات موسيقية منبعثة من تداخل الإشارات العلاماتية والمكانية. فكان التعاطي مع الواقع بتعبيرية تجريدية تعلن عن عوالم متعددة الأبعاد تتأسس على التدرج الحركي الذي هو بلا شك يشكل هاجسي الأول في استدراج الأشكال والبحث في تعالقها وتعانقها مع المساحات اللونية. هو تعالق جمالي يفصح عن ارتباط الذاتي بمخزون من الصور العالقة في ذهني من البيئة الحضرية التي ترجمتها تشكيليًا إلى بُنى شكلية ولونية معاصرة. تحولت هذه التجربة إلى حالة من التأثر التي انعكست على الذات لتتجلى من جديد عبر تأويلات تشكيلية ذاتية، ليتَدرج هذا التأثير من الكَلاسيكيات ويستقر مع التجريدات كأسلوب يحتكم في كليته للعلامات والرموز كما في اللوحات التجريدية لـ كاندنسكي وبول كلي وغيرهم ممن التزموا بمبدأ رئيسي توليفته الأساسية

اللون والخط[7]. فوجدت نفسي قد تَبنيت كثيرًا من أسس الفهم السيكولوجي لوظيفة اللون لإيماني العميق بأن الألوان تمتلك لغتها الذاتية وتأثيراتها العميقة والداخلية على الآخر. لذا انشغلت باللون واللونيات والفويرقات فيما بينها، فكان أسلوبي متحررًا من النواميس التقليدية في الفعل والإجراء وكان التدخل الفعلاني والعفوي ميزة لأدائي لأخلق جدلًا وجدانيًّا وروحيًّا متأتي من التنويع في طبيعة اللون واللمسة.

هذا التنويع احتكم للتوزيع اللوني والضوئي، هذا ما نرصده في









لوحة «طبيعة غرائبية» و»هجرة حضرية» لتتشكل المساحات بين الصرامة والعفوية بتباينات تنحو أحيانًا إلى سيطرة اللون الواحد وأحيانًا أخرى إلى التعدد والتدرج والتوالد اللوني لخلق ثراء ملمسي وحركي متراسل مع بقية المواد والخامات. في هذا المجال تحضر اللمسات واللطخات بين المادية اللونية وميوعتها وبين عفوية الأشكال وهندستها وما تولد عنها من حركية تحيلنا إلى «زمنية مجازية»[8] لها قدرة إيحائية تتأتى من إشارات المكان والمحسوسات المادية التي بُعِثَت في السطح التصويري من التأليف



والتوليف بين الخامات والأنسجة اللونية.

هذا الأسلوب يحتكم في كليته للآثار التي صاغتها إمكانات الصدفة والضرورة وفق ديناميكية الخط والكتلة واللمسة من حيث التوظيف الرمزي والعلاماتي فيما يخص تناسق الألوان ومزج الخطوط بالدوائر والرموز بالعلامات. هو تمازج في نطاق من التجاور والتماسك لخلق تباين وتوازن بين كل مكونات اللوحة حتى يوفر هذا التكامل مسلكًا تعبيريًا يؤسس لمنهج أسلوبي ذاتي متفرد. ذلك هو الجوهر الحقيقي للعالم الذي أردت منه تجاوز المنطق والقانون بأسلوب يحول اللوحة إلى فضاء تجريبي يجمع التفاعلات الحسية والمادية أين تكمن متعة التجريب والتفاعل والتغيير بحسب رؤيتنا لهذا العالم وعلى رأي مارلو بونتي لم تعد رؤية الرسام مجرد نظرة إلى الخارج أي علاقة فيزيائية بصرية فقط، بل الرسام هو الذي يولد في الأشياء[9].

كل لوحة هي مخاض بحث وتجريب وتذوق فيه متعة مبصومة بترسبات تشكلت عبر ديناميات الألوان والأشكال التي أضفت على بنية لوحاتي ترنيمات ترجمت بأبعادها اللامتناهية الإحساسات النفسية المعتملة في ذهني، ولبت بداخلى القدرة على طرح مشروع يلائم منطق العصر لأسجل معرضًا يستجيب للأساسيات الكلاسيكية ولموجبات الحداثة والمعاصرة معًا. تلك هي أنطولوجيا الذات في تأويل المكان واستذكار الماضي والسفر نحو عوالم من الخيال والتخيل[10].

في الأخير هي تجربة جمالية تفرض علينا فهمًا دقيقًا لحيثيات التشكيل الفني المنفتح على جميع الآليات الفكرية والإمكانيات المادية لتكون تجربة كلية مبصومة بالذاتية، لأن أكثر الأمور فعالية في التعامل مع هذا العالم هي مواجهة الواقع باللاواقع، والمعقول باللامعقول والمرئي باللامرئي ●

الهوامش والإحالات:

* هندة بوحامد أستاذة مساعدة بالمعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس، كاتبة وتشكيلية تونسية شاركت في العديد من الملتقيات العلمية والمعارض الجماعية المحلية والدولية. لها مشاركات في مؤلفات جماعية ونشر لها العديد من المقالات في مجال الفوتوغرافيا والتشكيل الفني المعاصر بمجلات محكمة تحت إشراف لجان علمية في تونس والجزائر ومصر والشارقة والعراق والكويت والإمارات العربية المتحدة. متحصلة على شهادة الأستاذية والماجستير في الفنون التشكيلية من المعهد العالي للفنون والحرف بصفاقس وعلى شهادة الدكتوراه في علوم وتقنيات الفنون اختصاص «نظريات الفن» من مدرسة الدكتوراه «فنون وثقافة» بتونس.

1– Dans “L'art contemporain: histoire et géographie” Catherine Millet fournit des repères et suggère quelques pistes de réflexion. Depuis quand l'art “modern” est-il devenu “contemporain” ? Pourquoi les artistes ont-ils voulu transformer le rapport des spectateurs avec les œuvres? Et quand les frontières avec la mode, l'architecture ou même des objets rituels deviennent floues, peut-on encore faire entrer cet art dans une définition ? Ce livre révèle en quoi l'art contemporain est avant tout un espace ouvert, une aire de liberté pour penser et agir différemment quand les idéologies et les systèmes philosophiques qui nous guident sont en crise. Ed Flammarion, 2021,p.4.

2– Dans sa “Critique de la faculté de juger”, Kant étudie le goût et pose qu'une chose est belle sous quatre aspects.Pour lui “Le goût est l'instrument de discernement esthétique, la capacité de reconnaître le beau, de porter un jugement sur les œuvres d'art.” Ed J.Vrin, Paris, 1965,p. 15.

3– Voir Roland BARTHES, La chambre claire: note sur la photographie, éd Seuil, Paris,1998, p.40.

4– “Le dynamisme des lignes stimule le regard jusqu'à confondre le temps de consommation avec les temps d'exécution” Rachida TRIKI, Esthétique du temps picturale, CPU, Tunisie, 2001, p. 47-48.

5– Jacques AUMONT, L'image, Nathan, Paris, 1990, p.108.

6– “Le temps n'est pas un rythme homogène il est différenciés par des accentuations, des ralentissements et des accélérations, selon les rythme des consciences” Henri BERGSON, Matière et Mémoire, Paris, PUF, 1939, p.233.

7– Paul KLEE, théorie de l'art moderne, éd Gallimard, Paris,1998 , p. 37.

8– “L'aspect temporelle est fortement présent sous la force des sortie de champ, les rangées superposées sont les supports de mouvement et de transformation structurelles. Cette variation formelle est alors le support polyphonique et temporelle.cette temporalité traverse le champ picturale, y'introduit la variation” Paul KLEE, temps de peinture avec Mondrian, soulages, Chillida, Stella, l'Harmattan, 2000, p.75

9– “La vision du peintre n'est plus regard sur un dehors, relation physique-optique seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation: c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à

condition d'être d'abord auto figuratif." Merleau-Ponty, L'œil et l'esprit, Gallimard, Paris, 1964, p. 69.
10- Voir Michel Ribon, L'art et l'or du temps,ed kimé, Paris, 1995,p.15.

المصادر والمراجع:

- Aumont Jaques, L'image, Nathan, Paris, 1990.
- Bergson Henri, Matière et Mémoire, Paris PUF, 1939.
- BARTHES Roland, La chambre claire: note sur la photographie, éd Seuil, Paris, 1980.
- KANT Emmanuel, Critique de la faculté de juger , Ed J.Vrin, Paris, 1965.
- Klee Paul, Temps de peinture avec Mondrian, soulages, Chillida, Stella, l'Harmattan, 2000.
- Klee Paul, Théorie de l'art moderne, médiations, éd Gallimard, Paris,.1998.
- Merleau-Ponty Maurice, L'œil et l'esprit, éd Gallimard, Paris, 1964.
- MILLET Catherine, L'art contemporain: histoire et géographie ,Ed Flammarion, 2021.
- Ribon Michel, L'art et l'or du temps, kimé, Paris, 1995.
- Triki Rachida, Esthétique du temps picturale, CPU, Tunisie, 2001.

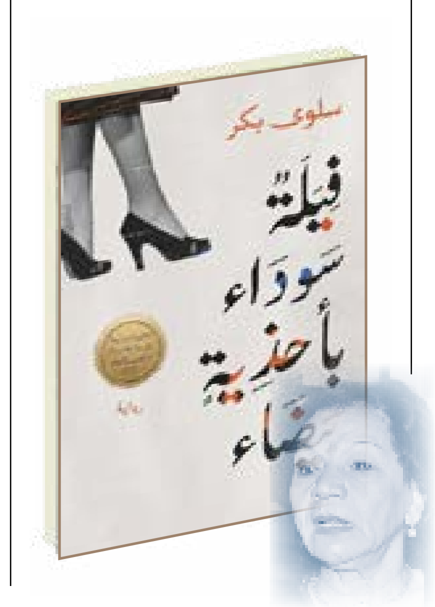
سلوى بكر والفيلة السوداء بالأحذية البيضاء

د.فاطمة الحصي

عن دار دَوّن صدر للكاتبة المصرية الحاصلة على جائزة الدولة التقديرية عام 2021 سلوى بكر رواية (فيلة سوداء بأحذية بيضاء) قد يصنفها البعض بأنها رواية عاطفية أو غرامية لكنها في ظني رواية سياسية تاريخية اجتماعية لما بها من تتبع تاريخي سياسي واجتماعي للمجتمع المصري منذ عام 1950 حتى نهاية حكم السادات، وهي سردية واقعية جعلت خاطرًا حول مدى احتمالية أن تكون سيرة ذاتية لمرحلة ما من مراحل حياة الكاتبة سلوى بكر يداهمني.

***

أعترف أن العنوان حيرني كثيرًا، قلت لنفسي: لِمَ هذا العنوان الطويل الذيِ يصعب حفظه: (فيلة سوداء بأحذية بيضاء)؛ ولم أفهم السر إلا حين وصلتُ في قراءتي للرواية إلى الصفحة 125، حين بدأت البطلة في سرد ملاحظتها حول كيف تحولت أجساد المصريات إلى السمنة والترهل، وأرجعت ذلك إلى كراهيتهن لأجسادهن وإحساسهن المنعدم به، في ربط بديع بين التنازل عن الجمال والرشاقة وحب الذات في مقابل تدين شكلي يتجسد في أشكال العبايات السوداء والحذاء الرياضي الأبيض، وترك أجسادهن فريسة للسمنة والترهل وكل ما ينتج عن ذلك من قبح.



سلوى بكر

***

على الرغم من كونها رواية قصيرة نوعًا ما حيث لا تتجاوز الـ127 صفحة، فإن الكاتبة أخذتنا في رحلة عبر الزمن من العام 1966 إلى ما بعد 1980؛ استهلتها بتفاصيل دقيقة على قدر باذخ من الجمال نحيا من خلالها سنوات الستينيات بكل ما فيها من جمال؛ ألهمتنا أحداث ظهور «العذرا» حجم البساطه والإيمان العفوي والمتجسد في الشارع

المصري كله مسلمين ومسيحيين ولهفتهم لرؤية «العذرا». واللافت أن الكاتبة أنهت الرواية أيضًا بتلك السنوات، وبهذا الوصف البديع للمجتمع المصري في الستينيات قبل المد الوهابي.

***

لا شك أن الكاتبة سلوى بكر ذات التاريخ العريق الذي بدأته منذ عام 1979؛ تمتلك أدواتها الخاصة التي تميزها، وبخاصة اللغة السلسلة الرشيقة الراقية لغة السهل الممتنع.

في روايتها الأخيرة (فيلة سوداء بأحذية بيضاء) تأخذ بأيدينا لنتجول معها في المجتمع المصري لتجعلنا نشاهد بأم العين كيف حدث التغيير في مصر من قمة الثورة.. وقمة الرومانسية.. وقمة الجمال وقمة الحماسة؛ إلى قمة الخمول.. والبلادة.. والفتور والقبح..

هكذا بكل بساطة تفند ما حدث بمصر من تغيرات سياسية واجتماعية وجغرافية وأخلاقية من خلال قصة حب عذبة في بدايتها؛ راقية كمصر في الستينيات؛ ومن خلال متابعة القصة العاطفية تلك تتماس التغيرات التي تحدث للبشر مع التغيرات التي تحدث في المجتمع، لتسجل بدقة متناهية كيف تسلل المد الوهابي بمنتهى اليسر إلى أعماق المجتمع المصري، وكيف بدأت جلسات المد الإسلامي للنساء وإقناعهن بالتوبة عما بدر منهن في الماضي من ظلام معرفي إسلامي حين كان النساء يرتدين الملابس المصرية الكلاسيكية كالفساتين القصيرة التي تنتهي بعد الركبة بشبرين مع الرأس المكشوف..

تسجل الكاتبة بعين المحب لمصر التي تربت عليها كيف بدأ الحجاب ثم الخمار والنقاب في التسلل إلى رؤوس المصريات.. وكيف بدأ التغير في طرق التفكير والانحسار الفكري والتضييق العقلي في أمور الحياة اليومية.

يتضح كل ذلك بقوة في حديث البطلة لنفسها أن هذه مصر التي لا أعرفها حين تشاهد منزل أم عرفة، تلك المرأة التي كانت بمثابة الممثل الرسمي للمد الوهابي إلى عقول المصريات..

يتضح ذلك أيضًا من خلال علاقة الزوجين، وزيادة مساحة الحلال والحرام في الحوار الذي يوجهه الزوج لزوجته، ذلك الزوج الذي ابتلعته بالوعة النفط والمد الوهابي، وتحول من ثائر وطني محب للعلم والقراءة والتغيير والتطور إلى داعيه للحجاب ووقار الذقن ومنع البيرة في الأماكن العامة.. وغيره من أشكال التدين القشري الظاهري، وتلميحاته المتنمرة ضد ملابس زوجته ورأسها العاري ومحاولة توجيهها للدين الصحيح كما يراه، بالنظرة الوهابية الجديدة التي حلت محل نظرته التنويرية المتطلعة لمستقبل أفضل لمصر، ودعوته لإحلال احتفال العقيقة محل احتفال السبوع بمراسمه المعروفة بمصر، وغير ذلك من مظاهر يتشبث بها كتابع للفكر الوهابي وناشر له..

في هذه الرواية تهمس لنا سلوى بكر أن الوطن هو البشر؛ لو أن الفرد فيه ثائر حالم يبحث عن تنميته وتطويره لسار الوطن على نفس الوتيرة.. والعكس صحيح. وأن الوطن يقف على قدمين هما الإنسان المرأة والرجل معًا، فإذا ما كانا في علاقة صحية ومعًا على قلب رجل واحد؛ ثائران محبان للجمال كان الوطن في حالة تقدم دائم..

كتعبير عن مظاهر الانحدار لم توفق الكاتبة حين أقحمت عبارة «غشاء البكارة الصيني" في الرواية لأنه في ظني تعبير لا يتناسب مع المرحلة التي تحدثت عنها سلوى بكر في روايتها، حيث إنه سلعة حديثة للغاية ظهرت مع عصرنا الحالي، عصر الانترنت ووسائل التواصل الاجتماعي، ولم تكن متاحة في الثمانينيات.

***

من مظاهر الجمال اللافتة أن الكاتبة تختم الرواية بنفس الجو القاهري في ستينيات العصر الماضي الذي بدأت به روايتها، وكأنها تسرد قصيدة رائعة من قصائد الشعر النثري الحديث؛ ملابس والدتها وجارتها اليونانية أتينا، وشعرهن المقصوص أو المرفوع برقي وشياكة، وملابسهن الجميلة المحتشمة رغم أنها قصيرة لتصب في قلوبنا همًّا كبيرًا ومرارة لاذعة لا يمكن أن ينزاح عمَّا وصلنا إليه من قبح فكري وأخلاقي، وكأنها تؤكد على أنه لا مفر من العودة إلى قيم ومبادئ تلك الحقبة التاريخية المهمة في تاريخ مصر ○



«كاسكا»، عندما ترقص الفنطازيا على أنطولوجيا الوجع الصاخب

قراءة تأويلية لرواية «الكاسكا»، للروائيّة رجاء الرّايس



د.فوزية ضيف اللّه
(تونس)

«من دون الحب.. كُل المُوسيقى ضجيج..كل الرقص جنون.. كل العبادات عبء»
جلال الدين الرومي

1- أليست الغربةُ ولادةً جديدةً؟

قد تأخذنا الغربة بعيدًا عن أوطاننا، لكنّنا نعود إليها في كل مرّة على هيئة ما. يسكن الوطن ذاكرتنا ووجداننا وكياننا، وقد يحتلُّ جزءًا من حرفنا وشعرنا أو رسمنا. قد يعود الغريب إلى وطنه الذي صار بعيدًا عنه، وهو يسكنه ويقطنه، إنيًّا ووجدانيًّا، على جهة الإبداع فيكتبه لحنًا أو رقصة تخترق الزمان والمكان، وتُوقظ في النفس صوت الحضارة الغائبة، فنستنشق مع كل حرف مكتوب أديم أرض انتفضت وتراقص عليها أهلها رقصة «الكاسكا»، مُقاومة للموت والعطش وانتصارًا للحياة والحب والفرح.

هكذا ولدت رواية «الكاسكا»، لصاحبتها رجاء الرايس، مُصمِّمة أزياء «روجي» العالمية، جاءت من مدينة طرابلس الليبية وارتحلت نحو ميلانو لتنفتح روحها على عالم فني جمعت فيه بين عصرنة تراثها الليبي وإعادة تقديم منسوجات وأقمشة الصواري، في شكل أنيق وفني، كما لو أنها تحتمي بها من برودة الغربة ومن حدة الرياح.

كانت أرضية الرواية، هي نفسها أرضية الحياة في مدينة طرابلس، حيث نشأت وترعرعت صاحبة الرواية، أو ربما هي تحاك على أنغام نوستالجيا المكان والزمان. فتنبثق الرواية حنينا خاصًّا ذاتيًّا، ثم تحوله الكتابة السردية، بعد عدد من الانزياحات المتخيلة، الى قصة تهم جيلًا كاملًا أو وطنًا بأسره. يعني ذلك أن صدق الرواية لم يمنع من مغادرة الراوية رجاء الرايس لجملة من الوقائع الحقيقية وتطعيمها بخيالها الواسع، بمشاهد تكاد تقترب من عوالم المجانين. ورغم هذه الانزياحات، فإن الرواية تظل إلى آخر اللحظات راسخة في دنيا الوقائعية، ومُتمسكة بأن الخيال

لا يعد أمرًا غريبًا عنا، كما لو أنها تريد أن تقول إن الواقع لا يُعاش في غياب الفنطازيا، أو أن الذي أوجد الفنطازيا هو الواقع نفسه.

2- «الكاسكا» خرافة راقصة، أم أسطورة باكية؟

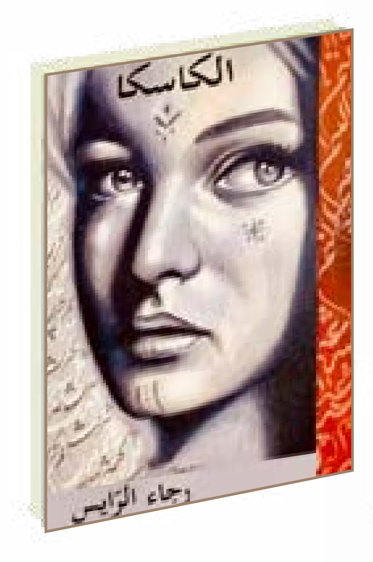
تُعتبر رقصة الكاسكا من التراث الليبي الأصيل، وهي من أقدم فولكلورات العالم، أي قبل رقصة «السامبا» البرازيلية وغيرها. يظهر أول تصوير لهذه الرقصة الليبية، على جدران المعابد المصرية قبل خمسة آلاف سنة، حيث تُصوِّر الجنود من قبائل «التحنو» الليبية وهم يرقصون الكاسكا باستخدام السيوف والعصي، وما زالت هذه الرقصة يرقصها الليبيون إلى يومنا هذا في المناسبات والمهرجانات التراثية. سميت رقصة «الكاسكا» رقصة الانتصار ضد الموت والعطش، فقد شكلت أزمة المياه والعطش في ليبيا ركنًا مهمًّا منذ القدم، نظرًا لطبيعة المنطقة الصحراوية. وتعود إلى قصة خروج فتاة ليبية من قبيلة التحنو لجلب الماء من بئر بعيدة عنهم. وعندما ألقت دَلْوَها، اعترضتها مجموعة من قطاع الطرق، حاصروا البئر ومنعوها من جلب الماء. عادت البنت للقبيلة شاكية، باكية. فخرج معها رجال قبيلتها للثأر لها، وحتى يخوضوا معركة بالعصي من أجل ابنتهم ومن أجل الانتصار للحياة والماء. ولما انتصروا عليهم، تعالت زغاريد النسوة فرحًا، وتراقص الرجال بالسيوف. تجمع الرقصة بين صور القتال والفرح تعبيرًا عن الفخر بالانتصار، وكلما تعالت أصوات النسوة تضاعف القتال وصار أكثر حدَّة حتى يبلغ الرقص ذروته.

ينسحب صوت الراوية رجاء الرايس عندما تُقرِّر حروف نصها الراقص على أنغام «الكاسكا» أن الرواية ربما اكتملت حقًّا، وأعطت ما في لجِّها وانغرست في أرض المزرعة القديمة كشجرة خفيفة الأغصان، غزيرة الثمار، فترتاح من وجع الكتابة لتنتقل إلى إحساس آخر. تُربكنا الرواية منذ البدء، فتنفتح على أبجدية غريبة «الكاسكا»، تحدق في التسمية، وتبحث عن المعنى، وقد تكتفي بالتساؤل مُطمْئنا نفسك أنَّك ستحصل على الإجابة إذا باشرت قراءة الرواية. للكاسكا وقع على السمع، وعلى الفهم وعلى العين. تنسكب «الكاسكا» كلحن ليبي يهرب بنا نحو التاريخ يذكرنا بقصص قديمة انتصرت للحياة ضد العطش وضد الموت. يعني ذلك أننا قد نلتجئ لقصص عاشها الأجداد.

3- من فنطازيا التصميم إلى فنطازيا السرد:

تعلمت رجاء الرايس حياكة السرد، من حياكتها للصواري، أو ربما تكون قد تعلمت الربط والقص وما تبعها من التحسينات البلاغية، من خلال البيئة الطرابلسية التي تلحفت بألوان متوهجة، وشمس حارقة وأرض ناعمة وخصبة. تتزين الرواية على يدي صاحبتها بحس مرهف، وفنطازيا خارقة للمألوف، يسكنها الإنس والجن على حدٍّ السواء، ويتجوَّل فيها الميت والحي، وتتحرك فيها الجمادات، تتكلم فيها السواكن وتتشكل فيها الأحلام إلى كيانات بشرية أو مادية. لا شيء يمنع رجاء الرايس من أن تتكدس أوصافها على المشاهد بشكل مكثف، دون أن تغفل عن سيرورة الحكاية أو عن





> **يرى ريكور أن سرديات السيرة الذاتية نجحت في البرهنة على أن المرور من الحياة إلى السرد كفيل بجعل حياة الكاتب أكثر معقولية. لأن الذات تأويل، ولأن تأويل الذات، بدوره يجد في السرد، وساطته المتميزة بين إشارات ورموز أخرى. تقوم "تأويلية الهوية السردية" على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، فتحول قصة الحياة إلى قصة خيالية، أو إلى خيال تاريخي.**

تعاقبها الغريب والمفاجئ للراوي وللقارئ في آن واحد.
تستعير خيالها التصميمي، لتصميم خيال مكتوب، تُصمم الشخصيات، كما تُصمم فساتين عرائسها. فننتقل معها من تصميم مرئي، إلى تصميم لا مرئي، من خيال مُتحقِّق على القماش، نحو خيال فظيع يكاد يُصبح حقيقة محسوسة. قد لا نفرق ونحن نقرأ ما تكتبه رجاء الرايس بين حركة «القصّ» الخاصة بالسرد، عن حركة «القصّ» الخاصة بالتصميم، نفس المقص الذي قص الرواية إلى مشاهد، هو الذي صمم الشخصيات وفساتينها، ونفس الحياكة الغريبة التي حاكت التصميمات، هي التي حاكت الأحداث على نحو جمع بين الماضي والحاضر، بين الواقع والخيال، بين توهج اللون وتميز التصميم، بين فرادة الفكرة وغرابة الانجاز.

4- من الحياة إلى السرد، ومن السرد إلى الحياة:

لقد واجه الفيلسوف بول ريكور هذا الأمر عند انتهائه من تأليف الجزء الثالث من كتابه **الزمان والسرد** (1985). فكان عليه أن يحل المشكل التالي: كيف يتم طرح فرضية الدمج بين السرد التاريخي والسرد الخيالي؟ بمعنى كيف يكون المرور من الحياة إلى السرد ومن السرد إلى الحياة؟ ويرى ريكور أن سرديات السيرة الذاتية نجحت في البرهنة على أن المرور من الحياة إلى السرد كفيل بجعل حياة الكاتب أكثر معقولية. لأن الذات تأويل، ولأن تأويل الذات، بدوره يجد في السرد، وساطته المتميزة بين إشارات ورموز أخرى. تقوم «تأويلية الهوية السردية» على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، فتحول قصة الحياة إلى قصة خيالية، أو إلى خيال تاريخي.
تندرج رواية «الكاسكا»، ضمن منطق «الهوية السردية» التي تحدث عنها بول ريكور في نصه **الزمان والسرد**. ويقتضي هذا المفهوم إشكالية التماسك أو البقاء في الزمان، من خلال التواجد داخل السرد. إذ يُؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، وهو ما نسميه هويته السردية من جهة بناء نمط من الهوية الدينامية المتحركة والموجودة في الحكمة التي تخلق هويته الشخصية. فلا يمكن للهوية أن تكون فاعلة في التاريخ دون روايته وسرده.
لقد كان على رجاء الرايس، أن تعيش هذه الهوية «سرديًّا» فتحول قصة حياة «غالية» بطلة الرواية الى قصة خيالية. ولكن تظل «غالية» حاملة للكثير من هموم رجاء الرايس، أو كأنها ضميرها المستتر في الرواية، أو وجعها القديم الذي يتكلم بدلًا عنها، فتسكت رجاء الرايس في الواقع، لتتكلم في الرواية عن نفسها وعن وجع وطنها باستعارة ضمائر مختلفة.
كل هذه الضمائر، الغائبة حينًا والحاضرة حينًا آخر، تبعث فيها رجاء الرايس حياة مختلفة في كل مشهد، لتُباغت القارئ، فيُمثِّل الضمير المستعار أو الشخصية موقفًا جديدًا، على جهة مسرحته،

فيتفانى في تجسيده حسًّا وإحساسًا، فنكاد نرى نفسيات الشخوص، نحدِّد بواطنها، وما ترتديه من مشاعر في كل مرَّة. لذلك فإن أجزاء الرواية يمكن أن تتحول إلى مشاهد مسرحية، أو الى مشاهد سينمائيَّة.

5-مسارات السرد/ مسارات الشخصيّة:

تتوافق مسارات السرد مع مسارات الشخصيات (غالية، أصلان، الساحر، الجنية، خالد، فارس، جميلة وزوجها عصام، والعم حمزة، الجارة). ثمة مساران أساسيان، تتشارك فيه كل الشخصيات، كلٌّ على طريقتها: مسار شخصية أصلان زوج غالية مع الجنية الفاتنة ومعطفها الأسود، مسار شخصية غالية في الدفاع عن المزرعة وحماية عائلتها من الشرور اللامرئية. طبعا مسار شخصية أصلان يقترن بمسار شخصية غالية ذات الحدس القوي والتطير المبالغ فيه. تتقاسم غالية مع أصلان البطولة، كما تتقاسم معه رواية القصة. لذلك يتعدَّد الرواة، الراوية الحقيقية رجاء الرايس، ولكن داخل الرواية ثمة عدة رواة، أهمها غالية وأصلان.
يمكن اعتبار الجزء الأول هو النهاية الحقيقة للرواية، يعني ذلك ما أفضت إليه الحكاية من أحداث مؤثرة على غالية هو ما يرويه الراوي في البداية التي تنطلق من زمن غير زمن القصة الحقيقي، إذ تقول


بول ريكور



رجاء الرايس

غالية متحدثة -التي تمسكت بالمزرعة، وحاربت الخرافات، وكل العراقيل لتجمع أسرتها وذاكرتها وألوانها القديمة، في بيتها العتيق- في الجزء الأول من الرواية: «في الماضي، تجارب حزن وألم ورثاء.. دموع، شجن، كآبة، حسرة وحدة تعاسة فانتفاء وانطواء.. أما الآن سأكفر بالماضي، بكل آلامه وسأندفع نحو الأمل، نحو السماء، منذ الآن سأؤمن بالحياة، لا شيء غير الحياة، لقد وهبت عمري للفرح ونثر البهجة في الهواء وإني أستنشق رذاذ الأمل بكل تفاؤل، ولن أتعذب بعد اليوم، فكل الأمور صارت عندي سواء وسأمضي ولن أنظر للوراء فلن أنتمي بعد اليوم لحزب الخرافات حزب الحزن والألم، فلقد اعتزلت الانتماء، لن أكون بعد اليوم أرض بور أحاطوها بأسلاك شائكة وحرَّموا الدخول إليها حرموا حرثها أو زراعتها، (..)».
يعني ذلك أن بنية القص والسرد هي بنية دائرية، تتفنن في المراوحة بين الماضي والحاضر، بين البداية والنهاية.

6- تداخل الأزمنة وتعدد الأصوات:

لا يُمكن أن نُفرق بين الفنطازيا والأنطولوجيا، كما لا يُمكن أن نُفرق بين الماضي والحاضر. تتداخل الأزمنة المحكية مع الأزمنة النفسية، كما تتداخل بواطن النفوس مع ظواهر الأفعال ولا يمكن أن نميز بين ما يرويه أصلان وما يرويه الراوي الحقيقي. فتداخل الرواة بِنية سردية، أحْكمت رجاء الرايس

سبر أغوارها وعقدت فتائلها بمهارة فاتنة. لذلك لا يمكن للقارئ أن يتحرر من عبء الرواية إلا إذا انتهى من قراءتها. لكنه يجد نفسه في الأسطر الأخيرة يطلب المزيد من السرد، ولا يَنْفَك يتساءل مطالبا الراوية بأن تعود به إلى نوستالجيا البداية، أو إلى فنطازيا الحكي الغرائبي.
ليس الزمان المروي زمانًا للشخوص فقط، ولكنه زمان رجاء الرايس، تُفصله وتقيسه، لكنها تسلمه للكتابة بعد أن تمرره على ملكة التخييل، ثم تعبره جيئة وذهابا، تُفتت وتُفكك عناصره لتُعيد تركيبه على الشخصية التي أمامها وكأنها تقيس فساتينها أمام عارضاتها. فهل العارضة هي التي ترتدي الفستان أم الفستان هو الذي يرتديها؟ أي هل الشخصية التي ترتدي الدور، وكذلك الزمان، أم أن الأدوار والأزمان هي التي ترتدي الشخصيات وتختارها بعناية؟ لا يُمكننا أن نفهم حقيقة تشكل الحدث والزمان العجيب على الشخصية، دون أن تكون الأرضية الخاصة بالشخصية متهيئة لذلك. فتختار الجنية الفاتنة زيارة أصلان في المنام، وتختار عشق خالد في الخفاء، ويختار الساحر ترويض عقاربه وعفاريته مستندًا إلى طاقاته السحرية. أما جارة غالية فتتفنن في فك الرموز والأحجيات الخرافية، في حين تُبدع غالية في دفع البلاء والعين بممارسة طقوسها وتعويذاتها، وفي جلب التبريكات والطاقات الايجابية.

7- كاسكا، قصة من عبق الماضي، تكفر بالخرافات:

تشكلت أحداث الرواية ضمن مزيج من الروائح: روائح البخور والحناء، روائح الأرض المحروثة خريفًا، والجافة صيفًا. تستظلُّ حروف الرواية تحت ظلال التين والزيتون، تستمتع بشكشكة الشاي في الكؤوس التي تدور في ميعاد النساء والرجال، صباحًا أو مساء، تتمدّد المعاني السردية فوق نعومة الصوف الذي افترشوه أرضًا وأحاطوا به بيوتهم، تدفئة وزينة.
رَصَّفت رجاء الرَّايس روايتها وجعًا نازفًا، هكذا وُلدت رواية «الكاسْكا». طبقات سميكة ومُتواترة من الأوجاع، تكدست على بعضها بلا نظام، تداخل فيها الخرافي، بالمُعاش، والواقعي بالمتخيل. تبحث «الكاسكا» في زمن الخرافات والأساطير، عن الجنية التي سلبت عقل أصلان، وزارته في حلمه، ففتنته وطلبت منه تحريرها من سجنها. ولمَّا نهض من نومه تقع عيناه على معطفها الذي تركته له في الحلم. ستظهر الفتاة المسحورة ليلة اكتمال القمر على هيئة ثعبان مُخيف ومُرعب، وينبغي على أصلان أن يلقي المعطف على الثعبان دون خوف أو تردد، حتى تتحرر الجنية التي حبسها الساحر وجعلها حارسة للكنز المدفون قرب الصخرة. لن يتمكن أصلان بمفرده من إتمام المهمة، وسوف يغري عائلته بمهمة تحرير الجنية والحصول على الكنز، وفي الأثناء تصيبهم أهوال عديدة، موت وأحزان، وفراق، جنون، ومصاعب جمَّة. يمارس الساحر حرفة التخفي في شكل شيخ مسن، ويواصل تأثيره على كل العائلة وتظل الجنيَّة في سجنها. يقرر أصلان في الآخر مغادرة المزرعة التي سكنتها الأشباح والخرافات نحو المدينة صُحبة أولاده، بينما تُقرِّر غالية الاستمرار في العيش في المزرعة بمُفردها رغم مُحاولات ابنتها العديدة في جلبها إلى منزلها. تمسكت غاية بالأرض وبالتاريخ وبالمزرعة، ولم تكن تريد أن تخسر سنوات الكفاح في تلك الأرض التي احتوتها. لم تتمكن غالية من نسيان ذاكرة الألوان التي انتشرت في المنزل، ولا روائح العبق التي ظلت متواترة الحضور في كل تفاصيل المنزل. انتصرت على الخرافة بالعمل وصرخ جسدها النازف وسط دماء الغدر والخيانة والغربة، «لكنها صيحات مختلفة، ليست صيحات حنين للماضي، ليست صيحات استسلام للواقع. إنها صيحات الأمل، بل إنها صيحات الانبعاث».
نعم، انبعثت غالية من الركام، ركام نهاية الخرافة. انبعثت غالية من وجع الغدر الغائر. ووقفت على أطلال الحكاية بعد أن غادر الجميع المزرعة. أما هي فشمرت على ساعد العمل، واقتلعت صخرة الخرافة التي نبتت في أرضها، وأحرقت كل التفاصيل المرتبطة بأسطورة الجنيَّة/ الثعبان، وقاومت هجران

زوجها، وأبنائها، وقاومت كل الأوجاع لتحصد ثمار عرقها في يوم من الأيام. وبعد الصبر على الأوقات العجاف، ازدانت الأرض بثمارها واخضرَّ الأديم، وانبتت آثار الجنية ربيعًا جميلًا يُحاكي صبر السنوات التي قضتها غالية بمفردها تعتصر دموعها وأوجاعها وتسقي منها الحيَّ واليابس. تنتصر غالية على الموت والخرافة فتصرخ قائلة: في الماضي، تجارب حزن وألم ورثاء.. دموع، شجن، كآبة، حسرة وحدة تعاسة فانتفاء وانطواء.. أمَّا الآن سأكفر بالماضي، بكلِّ آلامه وسأندفع نحو الأمل، نحو السماء، منذ الآن سأؤمن بالحياة، لا شيء غير الحياة».

8–هل للرقص أحزان؟

تحدث المفاجأة في آخر الرواية، يوم الاحتفال بالانتصار، بينما كان حفيديْ غالية يرقصان رقصة الكاسكا. تحضر زوجة أصلان الإيطالية لتطالب بمنابها من الأرض، بتسليمها المزرعة وما عليها، طبقا لما جاء في نص وصية أصلان. عندها لن تفكر غالية في شيء آخر غير أن تترك جسدها يتكلم لغته العنيدة والصادقة.

وتعود بنا الراوية رجاء الرايس إلى زمن البداية، زمن كتابة القصة، مستعيرة ضمير الغيبة لتصف شعور غالية قائلة: «لذلك اختارت لغة الجسد لتخلق بحروفها رقصة الكلمات، كلمات حرة بلا وزن ولا قافية تلك الرقصة التي يتلذَّذ فيها ألمها وفي الآن نفسه يتحدَّاها. فرفعت يديها بسطتهما يمينًا ويسارًا وتركت مسامير الزمن تُدقُّ في راحتيها ووجدت نفسها معلَّقه على صليب المسؤولية التي ترادف في فؤادها معنى العذاب. فسلَّمت أمرها لتلك المسامير تدقُّ رؤوسها في ثنايا كتفيها، ساقيها وتجاعيد راحتيها».

وظلت غالية ترقص على أحزانها، رقصة الكاسكا، رقصة غريبة، رقصة مجنونة، سكنها الحب، ثمّ غادرها، بعد أن نخر ألفتها وأوجع روحها. تواصل رحلة التحدي راقصة، ومتسائلة: «هل للرقص أحزان؟[1]».

هلْ للرقص أحزان؟

مشى العمر فوق حدائقي حافيًا
وترجَّل في ثنايا الطريق مُغامرًا
بلا سؤال
ينصبُّ فوق معالمي قدرًا ساخنًا
فأستقبله بردًا قارسًا
أنام على خيباته وأنهض كما جئت
للدنيا دون كلام
تشكلت آثار الطريق فوق ملابسي
وبين أظافري نمت أعشاب
وتمرَّدت ألوان
فرشاتي القديمة مسحت دمعتي
ولوحتي فرحت عندما صارت
بيتًا لنا تُشاركني الترحال
مراسم الفرح تبدأ كلَّما أمسكتها
تنشرح وترقص تُؤجج الألوان في
أراضيها
وتزرع في القلب عامًا من النسيان
لقد كان جرحك يضحك باكيًا
وكان فرحي غريبًا بلا عنوان
لوحتي سميتها وجعًا يرقص
فهل للرقص أحزان؟
ألوانها الفياضة من جوفي تجلَّت
وأينعت وردًا بقلبي
فهل للورد وجهان؟ ⭘

هوامش:

★ أستاذة الفلسفة المعاصرة والتأويليات، جامعة تونس المنار.

– قصيد، «هل للرقص أحزان؟» للشاعرة د.فوزية ضيف اللّه.



أيمن الأسمر

المحارم.. فكري داود بين حكايات القرية وحكايات الاغتراب

عرفنا فكري داود ساردًا يستمد مادة أغلب أعماله القصصية والروائية من رافدين رئيسيين، الأول هو القرية المصرية -وهو أحد أبنائها- والتحولات الاجتماعية والاقتصادية التي تمر بها على مدار عقود، والخلفية السياسية لتلك التحولات، أما الرافد الثاني فحكايات الغربة والاغتراب وبصورة خاصة بالمملكة العربية السعودية، وفي الحالتين يسرد لنا وقائع وأحداث أعماله بخبرة من عاش التجربة هنا وهناك وعمدته نارها.

في مستهل روايته «المحارم» الصادرة عن «أفاتار للطباعة والنشر» 2021 ينتقل «عبد البديع» بطل الرواية من عالم القرية «السوالم- دمياط» إلى عالم الغربة «تثليث- السعودية» في رحلة الإعارة -كمعلم- مخاطبًا نفسه في منولوج داخلي، وموضحًا الهدف الرئيسي لكل معار: «أنت لست محرمًا يسهل تبديلك، أو مكفولًا لبدوي بيده مصيرك، وها أنت حي لا تزل، رغم قضائك عامين بديرة مجهولة الطريق، وسط الجبال والحيوانات والحشرات، كما بات استقدام أسرتك متاحًا، في أي وقت تشاء. لماذا إذن تتحين الفرصة للتلكك والانسحاب؟ هيا يا «عبد البديع»؛ هيا أيها البطل، اقتل هواجسك في مهدها؛ لم يزل بيتك في حاجة إلى بناء، وبقاؤك دون عربة خاصة رذيلة يتجنبها الأغنياء، وشقق دمياط الجديدة، والقديمة، ورأس البر، لك حلال بلا عناء؟».

ترافقه في الرحلة من دمياط إلى السعودية شخصية أخرى سيكون لها شأنها في أحداث الرواية «الأستاذة سهير» ومحرمها «صابر المخطط»، بعد أن جمع بينهم على غير موعد ما يجمع المعارون عند إنهاء أوراقهم استعدادًا للسفر.

القراءة المتمهلة للرواية تفتح أفاقًا واسعة للتأويل، فبطل الرواية «عبد البديع» -في تأويلي الشخصي للنص- ليس إلا فكري داود نفسه، أي أن الرواية تتماس بشكل ما مع السيرة الذاتية لكاتبها في مرحلة من حياته، والإشارات الدالة على ذلك كثيرة، ابتداء من قرية «السوالم- دمياط» مسقط رأس الكاتب والمذكورة صراحة في الرواية، مرورًا بمدينة «تثليث- السعودية» التي وثَّق الكاتب في نهاية روايته السابقة «خلخلة الجذور» أنه بدأ كتابتها بها، إضافة إلى إشارته الصريحة في مواضع متعددة إلى بطل الرواية كأديب وعضو اتحاد الكتاب:

"رفعت الرواية في مواجهة الهندي، مشيرًا إلى اسم "جمال الغيطاني" فوق غلافها، قائلًا: أنا كاتب مثل هذا. وعندما لاحظت عدم استيعابه، قلت بإنجليزية بدائية: (I am a writer like this)".

"في صبيحة الغد، وبعد انتهاء الحصة الأولى، فاجأني نداء الزملاء عليَّ بالأديب، علمت على الفور أن بيومي قد سرب إليهم معلومتيْ الكتابة وعضوية اتحاد الكتاب".

كما أن «عبد البديع» معلم لغة عربية يحب النحو، وهو ما يتطابق مع سيرة فكري داود المهنية: «الغريب أنني لم أجد كلامًا كهذا لدى الوطنيين، اقترح بعضهم فقط على المدير أن أتكفل بتدريس النحو بكل الفصول، وأترك بقية فروع اللغة لهم، وأسعدتهم موافقتي الفورية على الاقتراح».

"أما "بيومي تفاحة" فالابتسامة لا تفارقه، خبير هو في كيفية جني اللحم من العظم، لم يكتمل تعارفنا معًا إلا بعد عدة جلسات، قال في آخرها ناصحًا: ليتك لا تشغل نفسك إلا بحصصك؛ الوطنيون لا يتوانون عن تحميل أثقالهم على قفا أي وافد، وها أنت ترى (دبسوك) في كل حصص النحو.

– قلت: أنا لا أقوم إلا بأعمال عادية، اعتدت أداءها في مصر دون تعب، وهم في الحقيقة خدموني (لا دبسوني)، فالنحو أحب فروع اللغة إلى قلبي».

هذه الإشارات ليست إلا أمثلة على هذا التماس مع السيرة الذاتية لفكري داود نفسه، وفي كل الأحوال لا ينتقص ذلك من قيمة الرواية، بل إنه يضيف إليها زخمًا ومصداقية، كما أن الكاتب نجح بدرجة كبيرة أن يخلق من تلك السيرة الذاتية عملًا أدبيًا يثير العديد من القضايا والتساؤلات الهامة.

مع التصاعد التدريجي لأحداث الرواية يذكرنا بطلها بين الفينة والأخرى بروابط الانتقال من القرية إلى الغربة: "ساعدتنا عزومات رمضان على قضاء ليال روحانية نادرة، أعادتنا إلى مثيلاتها المصرية بين الأهل، ما أجمل التمحك فيما يتعلق بالأهل والناس، بقريتنا في شمال دلتا النيل التليد. ها هي عادة تبادل أطباق الطعام، تأتي معنا من هناك، لتشمل الجيران السوريين والأردنيين والفلسطينيين، حتى "عوض قحطان" البدوي السعودي وأهل بيته".

مع وصول «عبد البديع» وانتصاره في معركته الأولى المتعلقة بنقل إقامته من «العفيرية» التي لا تصلح لاستقدام عائلته إلى «تثليث» الأكثر تحضُّرًا، نتعرف رويدًا على أبطال روايته من «المحارم»، تعرفنا من قبل على «صابر المخطط»، ونتعرف على «الدكتور منصور» زوج ومحرم معلمة متوسطة بيشة للبنات، و«سعفان الصعيدي الشهير بسعفو»، و«بيومي تفاحة»، و«عبد الرازق» الذي ينظف مسجد المدرسة ودورات المياه وهو زوج ومحرم «هنية» معلمة إحدى مدارس تثليث الابتدائية بنات، و«سعيد الإسماعيلاوي» زوج ومحرم موجهة مكتب تعليم البنات، و«زيدان الشهير بالصيني» زوج ومحرم ممرضة المستوصف، و«الشيخ سعد» خريج الأزهر الذي يؤم المصلين وهو زوج ومحرم معلمة التاريخ، و«شكري».. وغيرهم من المحارم، ونتعرف أيضًا على حكاياتهم وتحايلهم للاسترزاق من وجودهم كمحارم لزوجاتهم بالمملكة، وهي حكايات بعضها يفجر الضحك وأغلبها يثير الأسى.

يقدم فكري داود من خلال روايته تحليلًا وتشريحًا لمجتمع «تثليث» الذي يعج بنماذج من الشخصيات المتباينة من جنسيات مختلفة، مجتمع يتجاور فيه الوطنيون والمتعاقدون والمحارم، بل ويتجاوز ذلك إلى تحليل وتشريح نظام الكفالة والمحارم: "إياك والاستهانة بهذا الأسد، فهو بركتنا، ولولاه ما وافقت السعودية على دخولي إليها؛ لأنها –كما تعلم– لا تقبل المرأة الأجنبية إلا بمحرم؛ زوجها، والدها، أخيها، عمها..

– اكتفى صابر بالابتسام قائلًا: لا حرمنا اللّه من خيرك.

تلاقت النظرات، وحلت السكينة لدقائق.

– همست في نفسي: كأن المحرم على كفالة امرأته.

وعدت لأضيف: أعتقد أن هذا أرحم؛ فالكفيل الوطني يعامل مكفوليه كالعبيد، رغم تعدد الآيات والأحاديث المحببة في عتق الرقاب، عندما كانت هناك رقاب،

كما أن شريحة لا يستهان بها من الوطنيين لا يروقها نظام الكفيل هذا، وثمة أسئلة عديدة يمكن طرحها حول استمراره، ليس نقدًا لنظام بعينه، بقدر ما هو تأمل تلقائي لظواهر أي مجتمع يعيش المرء فيه".

ينسج فكري داود حبكته من تلك الشبكة المعقدة من العلاقات بين شخصيات يبدو أغلبها مشوَّهًا بدرجة أو بأخرى نتيجة للأوضاع الاستثنائية التي فرضت عليهم أو فرضوها هم على أنفسهم، فيعرض موقف المتعاقدين الراغبين في الاندماج بشكل أو بآخر في مجتمع الوطنيين على حساب هوياتهم الأصلية، ذلك الاندماج الذي يبدأ بتغيرات شكلية: "في طريقي إلى هبوط السلم، لاحظت ازدياد الزحام، ساعدتني خبرة عامين سابقين على تمييز قدامى المتعاقدين الذين اعتادوا تقليد الوطنيين، بارتداء الجلاليب البيض وتغطية الرؤوس بالغتر المخططة، والشباشب أم فتحة خاصة بإبهام القدم، فيما يتلاعب التوهان بالجدد، ككتاكيت مبلولة خارجة للتو من البيض، ما زالوا ببناطيلهم وقمصانهم المصرية، أو السورية، أو الأردنية، أما السودانيون فسمتهم لا تخطؤه عين، تحيط برؤوسهم لفة معروفة، وجلابيبهم لا ظهر لها من بطن".

لكن التغيير يمتد بعد ذلك إلى جوهر شخصياتهم، فيتحولون إلى مسوخ لا تنتمي لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء: "فاجأ الأردني المصفوع الزملاء بقوله: يمكنني التغاضي عما حدث تجنبًا للمشاكل.

– تمكن الانزعاج من الوطنيين، زعق أحدهم: تغاضيك يعني رحيلك عن المدرسة، وعن تثليث، وربما عن المملكة كلها.

– قال آخر: رحيلك أشرف لك ولنا.

– ختم المدير بأسى: الحقيقة أن الرجل لطمنا جميعًا، وأنت لا تملك وحدك حق التغاضي أو التنازل.

– التصق لسان الأردني بسقف فمه، ولم يتفوه بلفظٍ ثانٍ".

بل إن التشوه يكون أكثر عمقًا في شخصيات المحارم:

"بعد مغادرة الكابينة، عاد "سعفان" ليقول بنبرة حزينة: ألم أقل لك، إنه لا أحد بقريتنا يهمه أمرنا، أو ينتظر نزولنا؟

– ماذا حدث يا (سعفو)؟

– أكمل: كلهم هناك لا يروني إلا بعين النقصان؛ لقبولي السفر محرمًا دون عمل، مثل ربات البيوت.

– لكنك تعمل يا "سعفان".

– أنا في الحقيقة (أناوش)، ككلب غريق يتعلق بقشة، عله يدرك البر.

– نهرته بكل جدية: أي كلب يا رجل؟! اتق اللّه ولا تستهن بنفسك.

– رد متعكر العينين: صدقني يا صديقي، أنا أحاول التظاهر بالضحك وعدم الاهتمام، لكن شعوري كمحرم، أصعب من هذا الوصف الذي لا يعجبك".

"أطبق صمت حزين على قلبي، متعجبًا من مصائر الخلق، الذين يرغبون في اتخاذ طرق ما، فتأخذهم الدنيا إلى طرق أخرى!

ماذا لو لم يتزوج هذا المحرم، من تلك المعلمة؟ وماذا لو ألغيت إعارتها أصلًا؟ ألم يكن هذا أسلم لكليهما؟!

ونفس الأمر مع المحرم «شكري» الذي فقد امرأته في حادث تورط فيه بنفسه، وشاب شعرنا –كمصريين بتثليث– حتى جمعنا له تعويض المتعاقدة، التي تهشم حوضها في الحادث، وظلت تتنقل بين مستشفيات المملكة للعلاج، بعد رفض محرمها التنازل.

إنها مجرد أسئلة، حاولت إيقاف سيلها، رغم علمي أنها عديمة الأهمية، بعد كل ما جرى؟»."

حرص فكري داود على أن يعرض صورة متوازنة للوطنيين، فمنهم المتسامح كشخصية «سعود» مدير المدرسة:

"– أطلق "نادر" زغرودة كأجدع ست، قال: هذا من سيزرعني يا عبيط، لا يخلعني.

أكمل: مديرنا اسمه «سعود النجراني»، نسبة إلى نجران بجنوب المملكة، يعرف ربنا حق المعرفة، له قلب طيب وعادل، لا ينحاز إلا لمن يستحق".

"كنت قد اعتدت على طريقة "سعود" الدمثة، كلما أراد مفاتحتي في شيء يخصني، وحمرة وجهه وطلبه الانفراد بي، من مقومات طريقته هذه.

– قلت بهدوء وتوجس: وماذا بعد يا صديقي؟ أفصح.

– ارتسمت على شفتيه ابتسامة حيية، أضاف:

حمدًا للّه، أن موضوع الداعية المتوفي، انتهى على خير، بعد تأكيدي أمام المسئولين، بأن خلقك

لا يسمح بالاستهانة أو السخرية من وفاة شيخ جليل، لكن..
– لكن ماذا؟!
– لكن لو كان الموضوع قد اتسع، فلا أحد يعلم ما يمكن حدوثه لكلينا.
– وما ذنبك أنت؟!
– ألست مدير المدرسة؟! المدير هنا يا "عبد البديع" يحاسب على الصغيرة قبل الكبيرة.
– تساءلت معقبًا: ما كل هذا؟ ألا يمر أي شيء هنا ببساطة؟!
– أجاب بود ظاهر: الحذر لا ينجي من قدر، لكنه ضروري".
تبدو شخصية «سعود» متسامحة وكريمة بصورة مبالغ بها، وربما قصد الكاتب ذلك لإظهار التضاد الصارخ بين شخصيته وشخصية المدير الذي خلفه «عائض آل عائض»:
"– احتوته دقيقة صامتة، قبل أن يستدرك: لكن لدي حيلة جهنمية.
– أية حيلة؟
– يمكن إثبات اسمي بالأوراق الرسمية، بدلًا من اسمك، فتأتي المكافأة نصف راتبي الكبير، أضعاف أضعاف نصف راتبك الصغير.
وقبل أي تعليق، أكمل بلهجة المحسنين:
لا تخف، فأنت سوف (ترزق) أيضًا؛ لأنني سأمنحك من مكافأتي ألف ريال شهريًا، مقابل أن تظل قائمًا بالتدريس، لكن من الباطن –كما يقول الناصحون–.
– عدلت من وضع جلستي؛ لأصبح مواجهًا له، قلت:
أنت المدير هنا، ومن حقك (الحل والربط). وتركي للتدريس رسميًا بالليلية لا مشكلة فيه أبدًا، أما أن أدرس (من الباطن) كما تريد، فلا يليق بإنسان محترم مهما كان المقابل».
أما شخصية الشايب «عوض قحطان» المشغول –رغم كبر سنه– بأمور الحريم والزواج لكنه محب لمصر وشعبها، فتبدو أكثر طبيعية عن شخصيتي «سعود» و«عائض»: «بعد إحدى صلوات العصر، همس «أبو رائد» في أذني بسؤال عاتب: كيف تهجر مجلسنا اليومي وتفضل مجالسة «عوض قحطان» المراهق المسن؟
– ماذا تعني بالمراهق؟
– بماذا ألقبه إذن؟
– لقد طلب مني شخصيًا يد إحدى بناتي، اللائي لا تزال كبراهن في الثانوية العامة.
– قلت مستبعدًا: أنا لم أسمع سوى طلبه ليد ابنة «سعيد الإسماعيلاوي»، أما ابنتك..
– قاطعني محتدًا: وها هو يطلب إحدى بناتي يا (سيد) "عبد البديع" أيستحق إذًا لقب مراهق أم لا؟
– ..!
– واصل وقد بات وجهه محتقنًا: ليتك لا تفضله علينا.
– قلت حريصًا ألا يجرفني الانفعال: صلِّ على النبي يا «أبو رائد».
– عليه الصلاة والسلام.
– أولًا: لا علاقة لي بمسائل الخطوبة والزواج أو الطلاق.
ثانيًا: ثق أنني لا أفضل أحدًا على أحد، لكنني بكل بساطة مولع بحكاياته حول حياتهم الفائتة، وحول صلاتهم حينها بمصر، وحول «جمال عبد الناصر".
"تحت العمارة.. ملت على "عوض قحطان" لأسلمه إيجار الشقة، حتى موعد الدراسة القادم، تجنبًا للبحث عن سكن جديد حال عودتنا.
– رد "عوض" يدي بالإيجار أكثر من مرة.
قلت بتصميم: حقك، وإذا انقطع عيشنا هنا حلال عليك.
– مد يده في سيالته مخرجًا ورقة مطوية، قائلًا:
وهذا إخلاء طرفكم من السكن، جهزته دون انتظار إيجار.
تسلمت الإخلاء من يده، ونحن نتحاضن كابن ووالده، حريصين على إخفاء دمعات على وشك الهطول".
تمثل الرواية حلقة أخرى من حلقات مشروع فكري داود السردي طويل الأمد، وترسم صورة صادقة إلى حد كبير لأوضاع المجتمع السعودي والتغيرات الإيجابية والسلبية التي يمر بها –ولا يزال– على مدى عقود متصلة، كما ترسم صورة أكثر صدقًا لأحوال المغتربين من المتعاقدين أو المحارم، وتناقش بهدوء الأسباب التي دفعتهم لترك مجتمعاتهم الأصلية قاصدين السعودية –وغيرها–، وما يحدثه ذلك من إشكاليات على شخصياتهم وطبيعة العلاقات الداخلية بينهم، وعلاقاتهم مع المجتمع المضيف لهم، بل بينهم وأهليهم بأوطانهم الأصلية ⭘

الدين وقضايا المجتمع.. «مكنز التراث الشعبي المغربي» أول قاعدة بيانات تراثية مغربية



رشيد الجانبي(١)
(المغرب)

يعد التراث الشعبي إرثًا ثمينًا ورصيدًا عظيمًا، شكّل بفروعه المختلفة وبيئاته المتنوعة وحدة ثقافية متكاملة، أنتجها الإنسان عبر تاريخه، بتفكيره وإبداعه وملاحظاته الدقيقة، ونظراته الفاحصة، وتجاربه اليومية، وما راكمه من خبرة تناقلتها الأجيال، فشكّلت فلسفة حياته، وطبعت نظرته إلى الحياة. نظرة امتزجت بمكنونات الدنيا بإنسها وجانها، ومياهها، وجبالها، ووديانها، وحشراتها، وطيورها، وشمسها وقمرها، وما خفي منها من مخلوقات. تغذى من الطبيعة بطريقته الخاصة، واستلهم منها دواءه، واستوحى منها لباسه وغطاءه، ونسج منها رداءه، وشيد مسكنه، وصمم سلاحه، وهندس أدوات عمله، وكل ما احتاج إليه في الحياة، فامتزجت أفراحه وأعياده وسعادته بأتراحه وتعازيه وفنائه، كما امتزجت المعارف بالعادات، والطقوس بالمعتقدات، والآداب والفنون بالأغاني والشجون، كل ذلك شكل إرث الإنسان الثقافي الذي عزز مكانته على الأرض، وطبعه ببصمته الخاصة، تلك الشامة التي تميزه عن باقي الثقافات، فلا هوية له دونها، فهي التي تحفظ بقاءه، وتسهل تجاوزه للعقبات، وتجعل الحلول سهلة أمامه، لتطوير حياته، وابتكار حاجياته، وتنميتها حسب ما يناسب ظروفه، وبيئته، ومجتمعه. تراث ثقافي أصيل وجبت العناية به والمحافظة عليه، لأنه أمانة ثقيلة وجب حفظها للأجيال القادمة صافية نقية من الشوائب، حتى لا تعصف بها رياح العولمة وتضيع في دروب التطور الشائكة التي لا تؤمن بالخصوصيات المحلية ولا تحترم العادات الأصلية.

وفي هذا الإطار جاء مكنز التراث الشعبي المغربي الذي يعتبر أول تجربة مغربية في ميدان التكشيف التراثي، كأداة هامة تجمع المصطلحات المتعلقة بالتراث بهدف تقنينها وضبطها والمحافظة عليها، في وقت تفتقر فيه المكتبات لهذا النوع من الكتب، مع حاجة الباحثين الماسة لهذه القاعدة البيانية الشاملة لكل مناحي التراث الشعبي المغربي، كما أنه يعتبر «بمثابة حجر أساس لإقامة قاعدة بيانات إلكترونية Données Electro– Base de (nique (B.D.E، تشكل دليلا للمصطلحات والمفاهيم ذات الصلة بالمأثورات الشعبية، يسترشد بها المهتمون والدارسون في عمليات البحث والتكشيف والاسترجاع في النظم التوثيقية المحوسبة»[2].

هذا المكنز الذي عمل على تغطية خمسة مجالات تراثية هي: المعتقدات الشعبية، العادات والتقاليد، الأدب الشعبي، الفنون الشعبية والثقافة المادية.

كما حرص المكنزعلى انتقاء المفاهيم من أوعية معرفية متنوعة، ومن مختلف مناطق وجهات المملكة، مراعاة لمبدأ شمولية المكنز للخصوصيات والمكونات السوسيوثقافية للبلاد، كالمكون التراثي الحساني، والأمازيغي، والعروبي، واليهودي، ومن أمثلة هذه الأوعية[3]: الأشرطة الوثائقية السمعية البصرية. القواميس والموسوعات المهتمة بأحد حقول التراث الشعبي المغربي. البحوث الميدانية المنجزة في رحاب الكليات والجامعات الوطنية. التقارير والمقالات الثقافية المنشورة بالجرائد والدوريات والمجلات.

الكتب والمؤلفات ذات الصلة بالتراث الشعبي الوطني. الدراسات الأكاديمية المتصلة بميدان المأثورات الشعبية. والصفحات الإلكترونية المحلية والعربية المعالجة لخاصيات ومميزات تراثنا الشعبي الوطني.

والمكنز صدر تحت إشراف جمعية وادي الحجاج للثقافة والتنمية سكورة بمدينة ورزازات، في أربعمائة وثمانية وخمسين صفحة، من إعداد الدكتورة السعدية عزيزي والأستاذين سعيد أيت زهرة وطارق المالكي في إطار مخطط المركز المغربي للتراث الشعبي والمخطوطات بالدار البيضاء الهادف إلى توثيق التراث المغربي الذي لم تواكب أبحاثة حركة العصرنة والتطور، حيث صار من الضروري رقمنته وجمعه بهدف تسهيل الولوج إليه واستثماره عبر الأنظمة المعلوماتية. وعن هذه الأهداف يقول المؤلفون في المقدمة إن صدور المكنز جاء لـ: «يثري حقل الدراسات التراثية الفريدة على الصعيدين الوطني والعربي، ويرفد ميدان البحوث الأكاديمية بأداة من أدوات التوثيق المعلوماتي الحديثة التي سيكون لها تأثير مميز على مسيرة البحث التراثي ببلادنا، سيما وأنها تمثل حصيلة تجربة ومعاينة واحتكاك ميداني ونظري هام[4]».

ولقد قسم المؤلفون المكنز إلى ثلاثة أقسام رئيسة: مقدمة تمهيدية عامة وإطار نظري، والقسم الرئيس الخاص بالمصطلحات والواصفات، وجاءت هذه الأقسام مفصلة كالآتي:

أ- مقدمة تمهيدية عامة:

تضمنت حوافز البحث وجديده والمنهج المتبع في إعداده وأهم الإكراهات والصعوبات التي اعترضت الباحثين.

ب- الإطار النظري:

1- تحديد المفاهيم:

تم التعريف بأهم المفاهيم التي تؤطر مجال اشتغال المكنز وهي:

1/ 1- التراث الشعبي:

التراث في المفهوم الغربي هو ذلك الفولكلور، أي الكيان الإنساني الذي يحتوي مجموع النشاطات، التي عرفها الإنسان في المجتمعات السابقة، والتي تصلح كمصدر لمعرفة ماضي هذه المجتمعات، والتراث بمفهومه العربي لا يمكن فصله عن المجتمع، فهو حصيلة خبرة أبنائه التي راكموها، من خلال خلق أسلوب في العيش، ونظرة للوجود، تميزهم عن سواهم، وهو أساسا مساهمة مشتركة بين جميع أفراد المجتمع في تحقيق ذلك المزيج من العادات والتقاليد، والقيم والأخلاق والفنون والصناعات وكافة الظواهر الأخرى التي يكتسبها الإنسان، بوصفه عضوًا فاعلًا في المجتمع.

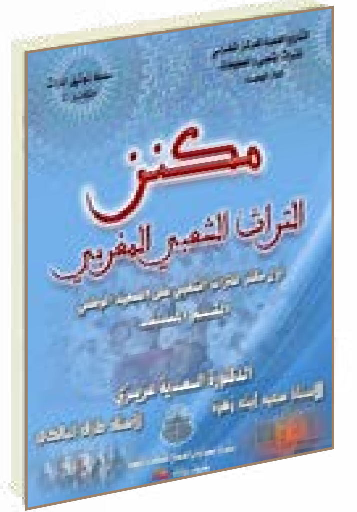
إن دلالات التراث الشعبي إذن، تتسع لتشمل جميع نتاج الأوائل في الماضي، ونجده مستمرًا في وقتنا الراهن. من هنا فهو الجسر الوحيد لإدراك الصورة الحقيقية للمجتمع من خلال سلوكياته، وما يخضع له من تأثر وتأثيرناجم عن التفاعل مع مجموعة من الظواهر، لنقف في النهاية على الخصائص التي تميزه كمجتمع عن سواه، والتي ينتجها بنفسه لنفسه[5].

1/ 2- المكنز:

هو «وسيلة للتوثيق والفهرسة، تستند إلى مجموعة بنيوية من المصطلحات المنتقاة، اعتبارًا لقدرتها على توصيف معلومات ومفاهيم مجال معين. وتدعى تلك المصطلحات بالواصفات واللاواصفات، وترتبط فيما بينها بعلاقات الهرمية والترابطية والتكافئية، وتمكن من البحث بسهولة في معارف الوثائق المفهرسة»[6].

1/ 3- المعجم:

هو كل كتاب وضع في اللغة، ويضم مفردات لغوية مرتبة ترتيبًا





معينًا، وشرحًا لهذه المفردات أو ذكر ما يقابلها بلغة أخرى ويجمع على معجمات ومعاجم[7].

1/ 4– الذخيرة:

هي عبارة عن بنك نصوص اللغة العربية المستعملة بصفة فعلية، ومعجم مفردات مفتوح قابل للزيادة والتصحيح، وتمكن الباحثين من رصد دقيق وشامل لاستعمال العربية في إقليم خاص في عصر من العصور، وتساعدهم على الاستعمال الحقيقي لمصطلحات ميدان فني معين، وأيضًا تسعفهم في تصفح معاني الكلمات من خلال سياقاتها عبر الزمان وتحديد تاريخ ظهور بعض الكلمات الفصيحة المولدة أو اختفائها، وفي تحليل لغة كاتب أو شاعر أو خطيب وإحصاء مفرداته بكيفية آلية وغير ذلك[8].

2– عرض أبرز التجارب العربية في بناء المكانز[9]:

انقسمت مجهودات وأعمال بناء المكانز العربية إلى ثلاثة أصناف:

1– المكانز المتخصصة.

2– المكانز العامة.

3– مكانز أحادية اللغة أو متعددة اللغة.

ولقد جاءت أبرز التجارب العربية في ميدان بناء المكانز كالآتي: مكنز التربية والثقافة والعلوم 1994 1995. مكنز جامعة الدول العربية 1987. المكنز الموسع، طبعة على CD– ROM سنة 1996 (عربي إنجليزي فرنسي وهو أضخم مكنز في العالم من حيث الحجم). المكنز العربي لعلوم اللغات 1988. مكنز الفولكلور المصري 2006. مكنز علوم الوقف. مكنز المياه الدولي 1990. مكنز الأرشيف– ط2/ 1997. مكنز مجلة الفيصل 1994. مكنز المياه الدولي 1990. مكنز اليونسكو– الطبعة العربية. مكنز البنك الإسلامي للتنمية. المكنز العربي المعاصر. مكنز مصطلحات علم المكتبات والمعلومات.

3– عرض أبرز التجارب الأجنبية في بناء المكانز[10]: مكنز الأوروفوك في نسخته الفرنسية 2003، والذي يغطي جميع مجالات وأنشطة الاتحاد الأوروبي. المكنز الإثنوجغرافي الصادر سنة 05 20 عن المختبر المقارن للإثنولوجيا والسوسيولوجيا بفرنسا RS. المكنز المتعدد اللغات للسكان، الصادر سنة 1993عن مديرية التنمية والتعاون التقني بوزارة الشؤون الخارجية الفرنسية. مكنز D1– إصدار 1998 الخاص ببحوث الديداكتيك واكتساب اللغة الفرنسة الأم. مكنز CFDIM، الصادر عن مركز التوثيق والمعلومات بفرنسا سنة 1997. مكنز التكوين والعمل، الذي صدر عن مركز التكوين والوطني للفنون والمهن بفرنسا، وذلك سنة 2005. مكنز Interdoc، الصادر سنة 2003 عن جمعية أمناء التوثيق في المجالس العمومية بفرنسا. مكنز ACTOLS الذي أصدرته تعاونية مراكز البحث والجامعات ووزارة الثقافة الفرنسية والأعمال اليدوية. مكنز الكوكب، الصادر سنة 2004 عن وزارة البيئة والتنمية المستدامة بفرنسا. المكنز الإثنوغرافي الأمريكي. وهذة المكانز كلها متوفرة بشكل إلكتروني وورقي.

4– دراسة تقويمية لمكنز الفولكلور المصري[11]:

لقد صدرت النسخة الورقية الأولى من مكنز الفولكلور، لمؤلفه الدكتور مصطفي جاد سنة 2006، تحت إشراف الأستاذ الدكتور محمد الجوهري، ومراجعة الدكتور فتحي عبد الهادي، وذلك في إطار البحوث الأكاديمية لمركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بمصر. وقد جاء هذا المكنز ثمرة بحوث علمية وأعمال كبيرة سبقته، ومهدت له الطريق ووفرت له الموارد المختلفة والقواعد والتصورات البحثية المتعددة، مثل: فهارس الإنتاج العربي في الفولكلور، وكتب وأبحاث ودراسات علم الفولكلور، والميداني والعلمي للتراث الشعبي، والخبرات والتجارب السابقة في هذا المجال وبعدما استغرق جمعه وتصنيفه خمس سنوات خرج في قسمين: القسم المصنف والقسم الهجائي، فأضفى على حركة توثيق المأثورات الشعبية دينامية جديدة، بصفته بادرة عربية أولية في هذا الميدان، وأداة أساسية لضبط مصطلحات التراث الشعبى وترجمتها من لغة الوثائق الطبيعية إلى لغة المعلومات التوثيقية، أي لغة النظام المعلوماتي، وذلك تمهيدًا لبناء قاعدة بيانات إلكترونية تقوم على تجميع وتصنيف وتوثيق المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالتراث الشعبي، وفق نظم مقننة ومنضبطة، وتؤسس بذلك لأداة معلوماتية تستند إليها المكتبات ومراكز المعلومات على وجه الخصوص في عملية التوصيف الموضوعي لأوعية المعارف والمفاهيم ذات الصلة بالتراث الشعبي.

ولقد تناولت هذه الدراسة التقويمية مكنز الفولكلور المصري من الجوانب التالية:

– المطلب الأول: وصف منهج

المؤلف.

– المطلب الثاني: مكونات المكنز ومضامينه.

– المطلب الثالث: المميزات الرئيسة لمكنز الفولكلور المصري.

– المطلب الرابع: الثغرات والسلبيات.

ج- المصطلحات والواصفات:

تضمن جسم المكنز قائمة المصطلحات والواصفات التي غطت خمسة أقسام كبرى من التراث الشعبي المغربي ونسوقها كالآتي:

1- المعتقدات والمعارف الشعبية: الأنطولوجيا الشعبية. الأولياء والربيون. الكائنات الغيبية. الزمن. المكان. الأطعمة. والعلاقات التجارية.

2- العادات والتقاليد. عادات دورة الحياة. عادات الولادة. عادات الصفر. عادات البلوغ. عادات الزواج. عادات الموت. عادات الأعياد والمناسبات. عادات الفصول. عادات المعيشة اليومية. عادات الزينة والنطيب. السلوكيات والآداب.

3- الأدب الشعبي: الشعر الشعبي. الأمثال الشعبية. الأحاجي الشعبية. والنكت الشعبية.

4- الفنون الشعبية: الموسيقى الشعبية. الرقص الشعبي. الألعاب الشعبية والتسلية. الدراما الشعبية. الطبخ الشعبي.

5- الثقافة المادية: اللباس والأزياء. الحلي الشعبية. المتاحف. المهرجانات. الطب الشعبي. الحرف الشعبية. المهن الشعبة.

– الفهرس.

وفي الختام نود أن نشكر القائمين عل إنجاز هذا العمال الجبار الذي ملأ بحق الفراغ الذي تعاني منه المكتبات المغربية، وأتاح أمام المشتغلين بحقل التراث الشعبي قاعدة بيانات مهمة لا بد من الاشتغال عليها وتطويرها،لأهميتها البالغة في تحليل واسترجاع وتكشيف وتوثيق عناصر المأثورات الشعبية الوطنية، المتميزة بالغزارة في الكم والكيف. فبلدنا المغرب بتعدد مناطقه وجهاته، وكثرة عاداته وتقاليده وخصائصه ومميزاته الثقافية الشعبية، لا يسع إرثه الثقافي المتنوع إلا نظام معلوماتي مقنن ومصنف، وهذا بالضبط ما يضمنه هذا المكنز، ورغم المجهود الكبير المبذول في إنجازه لا بد من تضافر الجهود لإغنائه وتمحيصه وتجريبه في عمليات التكشيف والاستخلاص، وذلك لتجلو الكثير من الحقائق التي تحتاج إلى إبراز ودراسة، ولإلقاء الأضواء على بعض النواحي التي لم يتح لها أن تكشف وتدرس، وتقدم للباحثين والمهتمين في إطار مقنن ومنهجي يواكب روح العصر ○



السعدية عزيزي



مصطفى جاد

الهوامش:

– أستاذ باحث بسلك الدكتوراة، مختبر اللغات والآداب والفنون، جامعة ابن طفيل القنيطرة.

2- مكنز التراث الشعبي المغربي، إعداد الدكتورة السعدية عزيزي والأستاذين سعيد أيت زهرة وطارق المالكي، الناشر جمعية وادي الحجاج للثقافة والتنمية، مطبعة دار القرويين 2008، ص9.

3- نفس المرجع، ص20.

4- نفس المرجع، ص8.

5- نفس المرجع، ص29.

6- نفس المرجع، ص34.

7- نفس المرجع، ص35.

8- نفس المرجع، ص39.

9- نفس المرجع، ص43- 44.

10- نفس المرجع، ص61- 62.

11- نفس المرجع، ص67.

أنا وعمي في عقل الفيلسوف

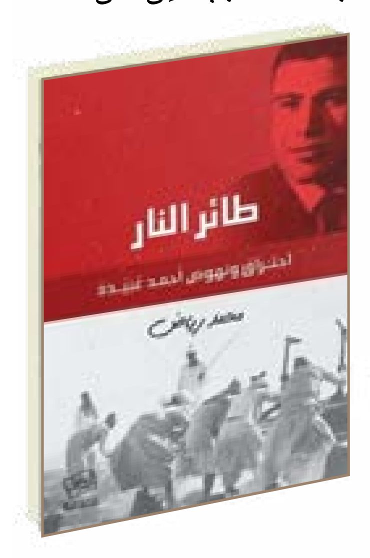


أحمد عبيدة

المكان مصحة نفسية، الزمان ماضٍ لم يزل هو الحاضر.. الفيلسوف منغمس في حوار متلفز، البروفسور ميشال فوكو يتحدث أمام الكاميرات بطلاقة واعدة وله حضور أخَّاذ في المناظرة، بين السطور ينظر إلي الأرض ويخترق أعين محاوريه قبل النطق بالجملة، أحيانًا لا نفرق بين السياسة وعلم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس في حديثه، عمي وأنا دراميون ربما ولا نلعب أكثر من شخصية في آن، هو لا يشكو ارتياب وأنا لا أشكو الفصام، رغم كل شيء عن الجنون نحن في النهاية نزلاء المصحة، صحفي مع شاعر وفوكو لا يتركنا بمفردنا لأي جولة.

لم يستطع الشاعر الاحتفاظ في رأسه باهتمامات الكفر والهرطقة مطولًا، أنا لا أتمكن علي الإطلاق من الاحتفاظ في رأسي باهتمامات الجنون، غالبًا لا أستطيع التفكير مع كليات الفلسفة وضبط السلوك بوجود مثل هذه الموضوعات في رأسي، لاحقًا تختلط اتهامات موجهة لعمي بأخري أواجهها بنفسي، مع هذا الخلط أستطيع الاحتفاظ بكافة الاتهامات حاضرة علي الدوام بما لا يسمح أن تطغي حالتي النفسية على تفكيري، أصبح تبادل الأدوار ممكنًا بعدما انفصلت رأس الصحفي عن رأس الشاعر، فوكو هو الذي يفتش رؤوسنا ثم يحدثنا عن كل هذه الاتهامات كسلطات ضبط مجتمعية.

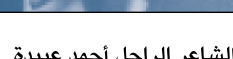
اعتقدت أنني في رحلة استكشاف العالم الآخر، داخل هذا العالم مؤسسة، للمؤسسة ضحايا، في حق الضحايا ترتكب المؤسسة انتهاكات ممنهجة، إلى أعلى قمة

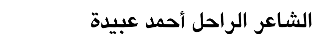


الهرم تمتد الصلات بالسلطة، التي هي الدولة والتي هي المجتمع، من قاعدة هرمية تجمع المؤسسة بضحاياها والانتهاكات. المؤسسة، ياللهذا العار الذي يكسو العالم! مؤسسة علاجية، مع استخدام القوة تجعلها السلطات مؤسسة عقابية، مستشفي عام للطب النفسي كان حريًّا به تقديم الرعاية الصحية لعمي في نهاية الستينيات ثم في بداية السبعينيات، أصبحت حاليًا مركز خاص للاختطاف والاحتجاز، كانت على عهد الشاعر مصدر عام متجدد للتيار الكهربائي المتردد، ينجو عمي مرة بعد مرة من عبث الخانكة بالرؤوس وينتحر الشاعر للخلاص بعد المرة الثالثة والأخيرة، وقد صنع أحمد عبيدة (1940– 1974) تابوتًا بالكتب نام أعلاه وأشعل في جسده النيران.

الضحايا حول الخانكة والعباسية وغيرها من المستشفيات لا يمكن حصرهم، شعراء ومترجمون ونشطاء سياسيون اختبروا المؤسسة مع النصف الثاني للقرن العشرين، لم يكن ممكنًا

فيما مضي وصمهم بالمرض النفسي دون إشراك المؤسسة الناشئة ودراسات نفسية جديدة مطلع القرن السابق، لا يزال من غير الممكن إطلاق تجاربهم من عالم قديم على عالم جديد، هل أكتشف بالفعل الآن عالمًا جديدًا؟ هل بالتجربة أعيد اكتشاف العالم القديم؟! هل تنتهي التجربة لأدخل بعدها العالم؟ هل العالم الجديد تجربة يجب الخروج منها؟
قبل التجربة تتردد أحاديث لا صدي لها عن عالم موجود في داخلي، مع الانخراط في التجربة تتحول أحلام ضبابية وصور مشوشة عن الواقع إلي رؤية تظل بعض جوانبها مظلمة، حتي اللحظة وبعد التجربة، تدور أحاديث لا فقط عن العالم الموجود في داخلي بل عني المتواجد داخل العالم.
أخرج من هذه التجربة في صفقة، بعض بنود الصفقة تقبل التنفيذ مثل التراجع عن موقف مدروس للتجنيد الإجباري، سبق لي التعامل مع حالات ترفض التجنيد وفي هذا الشأن أكتب تدوينات، تم فصلي من الجامعة بعد ترجمة قرارات أممية إلى العربية تجتهد في توضيح جرائم منها الفرز العنصري للتقديم والكشوفات، الاحتجاز التعسفي فترة التدريب، العمل الإجباري في السخرة طوال مدة الخدمة، وما إلى هذا من حقوق الخدمة المدنية البديلة والاستنكاف الضميري.
تنجح صفقة التجنيد وأعود للجامعة بما لا يرضيني مطلقًا عما أخضع له من ابتزاز في


الشاعر الراحل أحمد عبيدة


ميشال فوكو

التجربة، بعض بنود الصفقة لا تكون في أي وقت قابلة للتنفيذ ما يهدد بالدخول مجددًا في التجربة، علي سبيل المثال يجب التراجع عن مواقف تراكمية ضد الدين كمن سبق له إعلان نفسه مسلمًا سابقًا ولا أستطيع الآن محو ذاكرة الرفض من أذهان الناس لترضى عني صفقة الخروج من التجربة.
"أقول لكم نزيلكم ويضام قلبي وحاشا أن يضام لكم نزيل"، يتناوش نزلاء فيما بينهم ليهدؤوا بجواري ويسمعوا صوت الشاعر المنتحر في قصيدة غير منشورة كتبها عام 1959، النيلُ شرطيٌّ.. له شنبان مبرومان يمتدان من أسوان حتي شطوط الطرح..
يقول عمي:
مصر يا بلد المباحث
والزواني المخبرين
–المخبرون–
يزنون في أيديهُم
أو في بطون اليد
النيلُ عاهرةٌ تبيع الوِلْد
النيلُ جاسوسٌ وشرطيٌّ
له عينان حمراوان
أيها العابران هنا: قفا
ولتسيروا بالقفا
وجوهكم جدران للجدران
أنا أخاف خيال أختي
وخيال عنزتنا يلوح
يلوحُ عفريتان
الناس في بلدي
شنبان مفتولان في وجه أنثي
والناس في بلدي
أخاف شوارب السجان
الناس في.. أخاف.
يظهر ممرض بمظهر علاجي فريد في المؤسسة، نزيل سابق بأحد الأقسام يعمل حاليًا بنفس المستشفي مرتديًا معطف التمريض، بين يديه طبق مليء

بأدوية مجهولة، ليست مجهولة تمامًا، وبكل سهولة نتعرف في الطبق علي شكل الأقراص ومنها سافينيز ودياكين وأنواع أخرى في أغلبها مضادات صرع وأدوية أعصاب عنيفة تسبب للجميع النوم فورًا، تبدأ الطوابير في التشكل فور ظهور الممرض ويبدأ النزلاء فغر الأفواه تلقائيًّا عدا النزيل الأقدم، فيمر مع الممرض بزجاجة مياه ليضع الممرض بنفسه قرصًا أو أكثر في كل فم، ويراجع الفم بعد البلع، ويتنقل بين نزيل وآخر إلي انتهاء الطابور ليكون الجمع قد غط في نوم مضطرب حتى الصباح التالي. يستيقظ النزلاء مستعدين للملل الطويل في انتظار الطابور الأهم، طابور السجائر المفضل من الجميع، تقدم المؤسسة لكل نزيل 3 سجائر يوميًّا، علي النزيل تدخين سيجارة واحدة بعد كل من الإفطار والغداء والعشاء، تنتظم الطوابير لاستلام السجائر قبل الظهيرة، عادةً ما يعود الطابور بعد وقت قصير لتجميع السجائر ثانيةً من النزلاء، مع أول خلاف ينشب بين ممرض ونزيل أو بين نزيل وزميل ليكون حرمان الجميع من سجائر اليوم، ثم أيامًا تليه، الحل: يسارع النزلاء في تدخين السجائر الثلاثة واحدة ثم الأخرى فور استلامها. لا يعرف أي نزيل داخل المؤسسة موعد محدد لخروجه، ويقال إن طبيبًا مسؤولًا هو الذي يحدد الموعد بعد توقيع الكشوف الطبية علي الحالة التي تخضع للمراقبة، يوميًّا ينهار نزلاء ويتوسلون لعرضهم على الكشف الطبي لتصريح الخروج، شهور مستطيلة على مدار السنوات، لا يلتقي النزيل بكشفه الطبي الموعود رغم التوسلات، وليس بين النزلاء من يصدق حقيقةً ما يقال عن وجود طبيب.

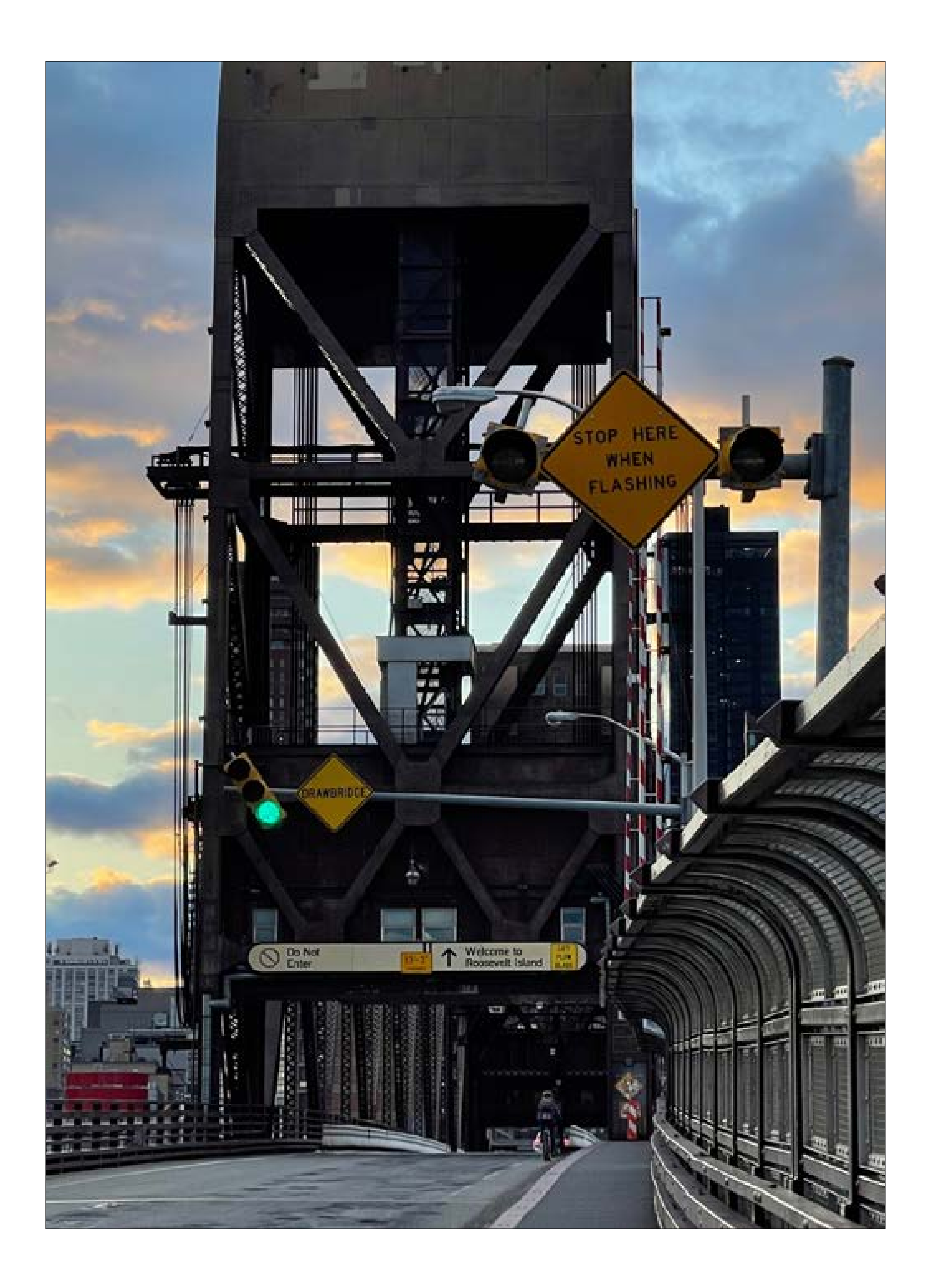
يتابع الدكتور فوكو حديثه الذي لا ينقطع عن تاريخ الجنون، يقول إن فهم ظاهرة الجنون في التاريخ لم يبدأ إلا حديثًا بعد عزل الأشخاص الذين يعانون الجنون في دوائر مغلقة خارج المجتمع، بدءًا من القرن السابع عشر وإلي بداية القرن التاسع عشر، وحتي أصبحت ظاهرة الجنون موضوعًا للدراسة العلمية، يوضح فوكو أن الحضارة الغربية بنفس الطريقة لم تتمكن من التسامح مع ثقافات أخرى مثل الثقافات الأفريقية والصينية والأميركية واعتبرتها بدائية ولم تحاول فهمها إلا بعد تهميشها وعزلها واحتقارها، يقول إننا في الغرب خدعنا أنفسنا بالاعتقاد أننا قبلنا إرث أسلافنا وتسامحنا مع الثقافات المغايرة وقبلناها بما فيها، وكل ما اعتبرناه انحرافات سلوكية وجنسية وفكرية ولغوية وما إلي ذلك، تمامًا كما ألجمنا المصابين بالجنون وحاصرناهم وأخمدنا صوتهم وسيطرنا علي الظاهرة بالقوة.

أمام المخدرات كذلك يتعجب ميشال فوكو من مركزية استهلاكها في مجتمعات رأسمالية ومن صيرورة القضية في مجتمعات ماوية، يرى أن تجربة تناول مخدر لها معني ما، وإلا أين العلم من هيمنة موضوع أو قضية، المعنى قابع في إزالة الحدود وتجاوز الممنوع وتخطي العزل والإقصاء، يطرح فوكو الأسئلة؛ هل بعد تجربة المخدر نتوصل إلى معرفة جديدة؟ هل المعرفة التي توصلنا إليها قبل تناول المخدر تظل صالحة بعده؟ هل من الممكن أن نتوصل إلي الخبرة التي تعلمناها بدون تجربة المخدر؟ يلتفت الفيلسوف إلى العدسة لأول مرة منذ انطلاق الحوار معه ويميل بجلسته للأمام ثم يرفع إصبعًا ويشدد بنبرات حادة: «ما أقوله ليس ما أفكر فيه.. وعلى العكس، أقول فقط ما لا أرغب التفكير فيه» ⭘

مصادر ومراجع:

– طائر النار: احتراق ونهوض أحمد عبيدة، دار روافد للنشر والدراسات 2022.

– تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، رسالة دكتوراة ميشيل فوكو– السوربون، فرنسا 1961.


STOP HERE WHEN FLASHING
DRAWBRIDGE
Do Not Enter
Welcome to Roosevelt Island